U d'/of OTTAWA
39003002469145

Mark 7468893

30-1-70

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/thodoredebanvi00barb

Théodore de Banville

60F

PORTRAIT DE THÉODORE DE BANVILLE

par ALFRED DEHODENCQ

en tête de la première édition des "*EXILÉS*"

Reproduit avec la gracieuse autorisation de MM. G. Rochegrosse et A. Lemerre.

MAX. FUCHS
Agrégé de l'Université
Docteur ès lettres

Théodore de Banville

— *1823-1891* —

« Ce qui fait le poete, le voici : toutes ces douleurs des autres, il les souffre ; tous ces pleurs inconnus, toutes ces plaintes si faibles, tous ces sanglots qu'on ne pouvait pas entendre, passent dans sa voix. »

(*Gringoire*, sc. VIII.)

PARIS
ÉDOUARD CORNÉLY & Cie, ÉDITEURS
101, Rue de Vaugirard, 101

1912

A ma Mère

A Monsieur Gustave Lanson

Universitas
BIBLIOTHECA
Utrecht

Avant-Propos

Barbey d'Aurevilly, peu suspect de tendresse pour Théodore de Banville, voyait en lui un des plus remarquables écrivains du XIXe siècle, et il ne craignait pas d'ajouter que la postérité ratifierait son jugement :

Tout le monde sait la place que l'auteur des *Cariatides* et des *Stalactites* occupe dans la poésie française, et cette place, même ceux qui ne vibrent pas en accord parfait avec sa poésie, ne la lui contestent pas. Quelle que soit la manière dont elle doive le juger un jour, l'Histoire littéraire la lui conservera [1].

La prédiction ne s'est pas complètement réalisée pourtant : maints critiques — et non des moindres — ne reconnaissent à Banville que « la grâce souple et vive d'un clown qui jette bien loin tout bagage importun de pensée ou de sentiment » [2] ; ils ne voient dans son œuvre que pirouettes « de gymnaste étincelant de paillons », dont la préoccupation principale « a été de n'exprimer aucune idée dans ses vers » [3]. Aussi bien, ne s'est-il pas décerné à lui-même le titre de poète funambulesque ? — « Avec raison », ajoute un autre contemporain, « les *Odes funambulesques* et les *Occidentales* sont peut-être ce qu'il y a de plus original dans l'œuvre de M. de Banville » [4].

Voilà qui est net, et il ne reste plus à présent qu'à se demander par quelle étrange illusion ce petit poète, ce minuscule rimeur « sans idées », a été considéré par quelques-uns comme l'un des fonda-

1. *XIXe siècle, les Œuvres et les Hommes*, 2e série, p. 229.
2. Pélissier, *le Mouvement littéraire au XIXe siècle*, p. 278.
3. Jules Lemaître, *les Contemporains*, I, p. 7 15
4. Anatole France, *la Vie littéraire*, IV, p. 23

teurs, l'un des maîtres du Parnasse [1]. Il s'en faut pourtant que le problème soit si simple.

Sans parler de M. Jules Lemaître, qui atténua de manière fort sensible la rigueur de son premier jugement [2], il est d'autres écrivains pour lesquels Banville est autre chose qu'un clown et qu'un jongleur. Il a, dit M. Ch. Morice,

> ... sauvé le Parnasse du possible ridicule où son allure guindée l'eût entraîné, et, sachant que la mélancolie n'est pas le dernier but de l'art, lui a ouvert le chemin vers cette aurore où tout se rajeunira : la Joie [3].

Admiration bien chaleureuse à côté des sévérités de tout à l'heure ! Les critiques ne s'accordent pas si bien qu'on aurait pu le croire :

Grammatici certant et adhuc sub judice lis est ;

mais, dans le procès encore pendant, le ministère public a parlé plus haut que la défense.

Son réquisitoire offre une particularité remarquable : sacrifiant tous les « faits de la cause », il concentre l'attention du tribunal sur le point capital, je veux dire sur les *Odes funambulesques*. Des *Exilés*, des *Comédies*, un mot en passant ; du *Sang de la Coupe*, du *Forgeron*, rien ou presque rien. Merveilleuse unité d'une œuvre qui comprend quatre volumes de vers, dix volumes de contes et de chroniques, douze comédies, sans compter les feuilletons dramatiques et les *Salons* épars dans LE DIX DÉCEMBRE, LE POUVOIR, LE NATIONAL, L'ARTISTE et d'autres journaux encore ! L'esprit, la quintessence de tout cela, se trouve dans l'unique recueil des *Odes funambulesques !* Ce n'est pas impossible, mais il faudrait peut-être le démontrer.

Est-ce à propos de ce livre que Banville a écrit : « C'est celui où j'ai pu mettre le plus de moi-même et de mon âme ; et s'il devait rester un livre de moi, je voudrais que ce fût celui-là » ? Ne s'est-il pas demandé, au contraire, si ses éditeurs avaient eu raison « de rassembler en un volume ces feuilles volantes que le poète avait abandonnées comme un jouet pour la récréation des premières brises » [4]. Quand il écrivit les *Odes funambulesques*, il avait à

1. « Th. de Banville a enfanté une école lyrique qu'il dirige avec M. Leconte de Lisle. » X. de Villarceaux dans L'ARTISTE, 1er juin 1869.
2. *Impressions de théâtre* : x, *Riquet à la Houppe*.
3. *La Littérature de tout à l'heure*, p. 215.
4. Préfaces des *Exilés* et des *Odes funambulesques* (1857).

peine vingt-cinq ans, et quand elles parurent en volume, il en avait juste trente-quatre. Alors, pour la première fois, il fut traité de clown, de jongleur et de poète sans idées ; on n'a pas cessé de le répéter depuis, et lui, pendant trente-quatre années encore, n'a pas cessé d'écrire des vers qui n'ont, pour la plupart, rien de funambulesque.

Il m'a paru peu prudent de juger sur un ou deux livres une œuvre ondoyante et diverse, où Watteau coudoie Aristophane, où les Olympiens ont pour compagnon le blanc et silencieux Pierrot ; une œuvre, en apparence, bigarrée comme l'habit d'Arlequin, et qui cependant est une au fond et se développe avec une rigoureuse logique. Aussi me suis-je proposé de la décrire le plus exactement possible, en replaçant chaque recueil à sa date, en cherchant à déterminer le sens véritable des œuvres essentielles, à découvrir les intentions cachées du poète. Le travail qu'on va lire est donc moins une étude d'ensemble qu'une suite de monographies ; je n'ignore pas que d'autres plans étaient possibles, plus séduisants, meilleurs peut-être : par exemple, j'aurais pu suivre tour à tour, et d'un bout à l'autre de l'œuvre, le développement du genre funambulesque et l'évolution d'une philosophie plus sérieuse qui est en germe dans les *Cariatides*, s'épanouit dans les *Exilés*, se résume dans *Marcelle Rabe* ; j'aurais pu également réunir, comme je l'ai fait pour les théories dramatiques, les idées de Banville sur la vie, sur le rôle de l'artiste, sur la femme et l'amour, et de même tout ce que j'avais à dire sur l'imagination, le style et la versification du poète. Disposée de la sorte, mon étude eût été probablement plus courte, et elle eût peut-être permis de mieux saisir cette physionomie complexe et attachante. Mais il m'a semblé qu'un livre de synthèse était prématuré tant que l'œuvre du poète n'aurait pas été analysée complètement, et que son époque, elle aussi, n'aurait pas été étudiée avec un peu plus de détail. Pour ne citer qu'un exemple, la renaissance de l'hellénisme dans la seconde moitié du XIXe siècle n'a fait à ma connaissance l'objet d'aucun travail important : comment dès lors marquer la place exacte de Banville à côté de Laprade et de Leconte de Lisle ? Il était plus sage d'apporter seulement une modeste contribution aux recherches que d'autres coordonneront plus tard.

Pour la même raison, j'ai cru devoir souvent m'abstenir d'apprécier, au point de vue proprement esthétique, les œuvres dont

je parlais. Sans m'interdire de manifester mes préférences, je me suis efforcé, avant tout, de comprendre. Mon désir fut de réunir, pour les historiens de la poésie française dans les soixante dernières années du XIXe siècle, des documents, qui peut-être ne seront pas inutiles, plutôt que des jugements dénués d'autorité. C'est pourquoi j'ai multiplié les citations, en particulier les extraits des feuilletons dramatiques, qui n'ont jamais été réunis en volumes et qui contiennent pourtant, à mon avis, la véritable poétique de Banville. J'ai insisté pour la même raison sur les ancêtres et la famille du poète : il ne sera sans doute pas indifférent de savoir dans quel milieu se sont passées son enfance et sa jeunesse, d'autant plus qu'au demeurant ce milieu n'avait rien de banal. D'aucuns trouveront peut-être que j'ai bien longuement parlé de personnages fort obscurs : j'avoue que je regretterais plutôt de ne pas les connaître mieux ; il y eut, parmi eux, des figures intéressantes qui mériteraient, je crois, l'attention et les recherches des historiens bourbonnais. Je regrette surtout de n'avoir pu obtenir aucun renseignement sur les ancêtres normands de Banville ; puisse un autre, plus heureux que moi, être admis un jour à recueillir dans les Archives départementales de la Manche les pièces que les concernent !

Du moins ai-je trouvé ailleurs de flatteuses sympathies et des concours précieux, dont je garderai le plus reconnaissant souvenir. C'est un devoir bien agréable à remplir que d'exprimer ici ma profonde gratitude à M. Georges Rochegrosse, qui m'a communiqué libéralement ses archives de famille et ses souvenirs personnels ; à MM. Maurice Bouchor et Jacques Madeleine, qui m'ont parlé l'un et l'autre de Banville comme, seuls, pouvaient le faire deux admirateurs et deux poètes ; à M. Ed. Droz, professeur à la Faculté des Lettres de Besançon, qui, dès le premier jour, a bien voulu s'intéresser à mon travail et m'honorer de ses conseils ; à MM. Delaigue et Crépin-Leblond, de Moulins, et à toutes les personnes qui voulurent bien, par leur entremise, me faire part de leurs souvenirs sur Banville et sa famille ; à M. Flament, archiviste du département de l'Allier ; à MM. les Instituteurs de Lucenay-les-Aix (Nièvre) et d'Ainay-le-Château (Allier) ; à M. le Dr Prieur, bibliothécaire de l'Université de Besançon ; à M. l'abbé M. Perrod, de Lons-le-Saunier ; à M. E. Charavay, qui a bien voulu m'ouvrir ses catalogues et ses collections d'autographes ; à M. Henry Prior, de Milan, qui m'a communiqué généreusement le manuscrit — inédit, je crois — d'un

curieux article sur Renan et le *Cantique des Cantiques ;* à M. le Maire et à M. le Bibliothécaire de Nice, à la complaisance desquels je dois d'avoir connu la curieuse et introuvable *Nice française ;* à MM. les Bibliothécaires de la Bibliothèque nationale et des Archives nationales, dont j'ai dû mettre plus d'une fois à l'épreuve l'inlassable complaisance. Qu'il me soit permis enfin d'adresser un souvenir reconnaissant à la mémoire du colonel Laussedat, le dernier ami de jeunesse de Banville, et, pour clore cette liste — que j'aurais peut-être dû faire plus longue encore, — de remercier mon ami Armand Weill, professeur au Lycée du Mans, et ma chère femme, qui furent pour moi de sûrs conseillers de tous les instants. Si l'on veut bien trouver quelque intérêt à ce travail, c'est en grande partie à leur affection qu'il en sera redevable.

Le présent travail était sous presse, lorsque parut le livre de M. René Canat, *la Renaissance de la Grèce antique* Hachette, 1911, in-12, qui doit être suivi d'un second volume sur *la Renaissance hellénique et le romantisme*. J'ignorais tout à fait les recherches, non encore publiées, de M. Canat, quand j'ai écrit que les rapports de l'hellénisme et du romantisme n'avaient pas été étudiés ; je ne l'aurais évidemment pas dit sous cette forme quelques mois plus tard, mais ce que nous apprend et ce que nous fait espérer M. Canat me confirme dans cette opinion que toute synthèse, toute vue d'ensemble sur cette période de notre histoire littéraire aurait été, de ma part, prématurée et peu prudente.

Liste des Abréviations

EMPLOYÉES DANS LES RÉFÉRENCES

Sauf indication contraire, les citations renvoient toujours à l'édition Charpentier, qui est la plus récente et la plus répandue. Les trois premiers volumes de poésies sont désignés par le numéro que Banville lui-même leur avait assigné ; les autres volumes sont désignés par leurs initiales, les feuilletons par l'initiale du journal :

I. — *Cariatides, Stalactites, Sang de la Coupe.*

II. — *Exilés, Odelettes, Améthystes, Rimes dorées, Rondels, Princesses, Trente-six Ballades joyeuses.*

III. — *Odes funambulesques, Occidentales, Idylles prussiennes.*

A. P. *L'Ame de Paris.*
B. *Le Baiser* (Calmann-Lévy).
B. P. *Les Belles Poupées.*
C. *Comédies.*
C. B. *Contes bourgeois.*
C. F. *Contes féeriques.*
C. H. *Contes héroïques.*
C. p. F. *Contes pour les Femmes.*
D. D. *Dames et Demoiselles.*
D. F. *Dans la Fournaise.*
E. *Esope.*
E. P. *Esquisses parisiennes.*
F. *Le Forgeron* (Lemerre).
G. *Gringoire* (Calmann-Lévy).
G. B. Chroniques du Gil Blas.
L. C. *Lettres chimériques.*
L. M. *La Lanterne magique.*
N. Feuilletons du National.
N. T. *Nous tous.*
P. Feuilletons du Pouvoir.
P. S. *Les Pauvres Saltimbanques.*
P.T. *Petit Traité de poésie française.*
P. V. *Paris vécu.*
R. H. *Riquet à la Houppe.*
S. *Mes Souvenirs.*
S. C. *Sonnailles et Clochettes.*
S. F. *Socrate et sa Femme* (Calmann-Lévy).
X D. Feuilletons du Dix Décembre.

PREMIÈRE PARTIE

Banville avant 1867

INTRODUCTION

La Famille et la Jeunesse de Banville

Moulins décrit par Banville. — Origines normandes. — « Le vieux pont de granit bâti par mon aïeul. » — Un épisode de la Terreur à Moulins. — Le père de Banville. — Garde nationale et réfugiés polonais.

Les Denozier : une famille prospère. — Etienne Denozier et ses farces. — J.-B. Huet raconté par son petit-fils. — Légende et réalité. — Autre épisode de la Révolution dans le Bourbonnais. — L'éducation de Zélie Huet.

Le grand jardin de la rue de Bourgogne et la pension Sabatier. — Banville démenti par lui-même. — Pourquoi n'a-t-il parlé qu'avec amertume de ses années de collège ? — Banville étudiant en droit. — Premières poésies.

Les jeunes poètes de 1840. — Déclin du romantisme. — Renaissance des classiques et de la Pléiade. — Haine du bourgeois. — Le peuple, le socialisme et les artistes. — Fantaisie et amour de la mystification.

PROPRETTE et gaie, un peu morte, mais aimable et plaisante à l'œil avec ses jardins, ses beaux arbres, ses vieilles maisons de bois, ses hôtels aux ferrures délicates, aux massives portes sculptées, telle apparaît encore au voyageur la petite ville où naquit, le 14 mars 1823, « Etienne, Claude, Jean-Baptiste, Théodore Faullain de Banville, second enfant de Claude Théodore, officier de marine en retraite, et de Zélie Thibaut Denozier-Huet ».

Bien qu'il fût devenu Parisien dans l'âme, et qu'il se montrât cruel, parfois, pour la province, il gardait au fond du cœur une tendresse pour sa ville natale, il en parlait avec émotion :

Moulins, disait-il, aux vieilles maisons bâties de briques bleues et roses, aux maisons neuves bâties de pierre rouge, entouré d'une ceinture de promenades où pleuvent des fleurs de tilleul, arrosé par une rivière d'argent ; Moulins où de blanches figures de marbre ornent la tombe d'un héros[1] et où Jacquemart et sa famille sonnent les heures

1. Allusion au tombeau du duc Henri II de Montmorency, dans la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation, aujourd'hui chapelle du lycée Banville.

avec une tranquillité sereine, est une petite ville qu'on adore passionnément. Elle est gaie, rêveuse et pittoresque, et, lorsqu'on a vu, sur son marché plein de causeries et de murmures, les paysannes coiffées du chapeau en batelet, brodé de paille et de velours, doublé de soie bleue ou rose, et vêtues de la cape bleue à antiques fermoirs d'argent, on désire toujours les revoir ; car en elles revivent ces types élégants, fins, un peu pâles, du moyen âge, dont les images sont restées vaguement souriantes dans la lumière, sur les vitraux des églises du Bourbonnais. Cependant, sur les cours, flâne et cause un peuple de gentlemen et de dames parées, qui ne serait pas dépaysé autour de la cascade du bois de Boulogne ; mais si ces élégants promeneurs ne sont provinciaux ni par le costume ni par les manières, ils le sont du moins par l'insouciance, par la certitude du bien-être. On sent qu'ils ne sont pas consumés par cette fièvre d'inquiétude qui dévore tout le monde à Paris, où, depuis le financier qui cherche un million jusqu'au bohême qui cherche cent sous, tous sont brûlés par le mal de l'argent et tâchent d'arriver à nouer les deux bouts d'une chaîne toujours trop courte ! L'âpre nécessité, inspiratrice des arts et nourrice des chefs-d'œuvre, semble n'être pas connue à Moulins ; aussi n'y fait-on pas grand'chose et aussi voit-on encore, sur les cours fermés par des chaînes de fer, de vieux mendiants aux nobles visages et qui ont l'air de seigneurs, et qui, aussi bien que les seigneurs, peuvent compter sur leur pain quotidien et donner leurs heures aux délices de la contemplation et de la rêverie [1].

Le portrait, au demeurant, n'est pas trop flatté ; c'est Moulins vu par un poète lyrique, mais c'est Moulins tout de même. Et c'est aussi l'œuvre de Banville, sans hauts reliefs, sans véhémence, mais aimable et délicate : même sur le boulevard, il était resté du Bourbonnais en lui.

Non pas sans mélange toutefois : l'enfant de Moulins avait dans les veines plus d'une goutte de sang normand. Les Banville n'étaient établis à Moulins que depuis une quarantaine d'années ; ils venaient du Cotentin où ils possédaient encore le domaine du Vindis, à Sainte-Mère-Eglise, au Sud-Est de la presqu'île [2]. S'il faut en

1. Th. de Banville : préface des *Légendes et nouvelles bourbonnaises*, de Bonneton (Paris, Lemerre, 1877), p. 3 ; — sur le Bourbonnais, cf. A. Rayeur, *l'Allier* (Moulins, 1891) ; — Ardouin-Dumazet, *Voyage en France*, 27e série (Paris, Berger-Levrault, 1903) ; — E. Guillaumin, *En Bourbonnais* (Paris, « Pages libres », s. d.).

2. Il fut vendu en 1832 par Claude de Banville. (D'après une affiche d'adjudication conservée et communiquée par M. Georges Rochegrosse, beau-fils du poète.)

croire leurs lettres de noblesse, ils étaient établis dans cette région depuis le début du XVIe siècle, lorsque Olivier Gohier, sieur de Banville, fut anobli par Louis XIV en récompense de ses bons et loyaux services. Sous Louis XIII, il avait combattu à Saint-Jean-d'Angely, à la Rochelle et en Italie ; plus tard, comme receveur général du taillon en l'élection de Bayeux, il avait, pendant les troubles de la Fronde, escorté à ses frais jusqu'à Saint-Germain les deniers du roi. Lorsqu'il mourut, sans héritier direct probablement, son titre passa à Germain Faullain, dont le fils, Claude-Baltazar Faullain, fut nommé, en 1691, porte-enseigne de la compagnie de Turqueville [1] ; celui-ci eut trois fils ; le dernier, qui mourut en 1704, eut deux filles qui ne se marièrent pas et restèrent au Vindis, et deux fils : Charles-Bernardin et Jean-Louis, ingénieur des ponts et chaussées.

Jean-Louis Faullain de Banville vint s'établir à Moulins en 1780. C'était au temps qu'on bâtissait la caserne de la Madeleine, sur la rive gauche de l'Allier, et que l'ingénieur Régemortes parvenait à construire un pont capable de résister aux crues de la rivière. Théodore de Banville a dit que le pont avait été *bâti* par son aïeul [2] ; ce n'est pas tout à fait exact : son grand-père paternel et le père de sa grand'mère furent seulement les collaborateurs — ou plutôt les fournisseurs — de Régemortes : en 1783, Jean-Louis de Banville, l'ingénieur, épousa la fille de l'architecte Jean Trésaguet de l'Isle, auquel avait été adjugée l'entreprise du *pavage* du pont. Trésaguet était riche et bien apparenté : l'un de ses deux frères était ingénieur en chef de la généralité du Berry, l'autre était inspecteur général des ponts et chaussées ; c'est peut-être grâce à cela que Jean Trésaguet prit une part importante aux travaux de Moulins et de la région : pavage du pont, construction des casernes de la Madeleine et du port de Mornay, balisage de la rivière, alors navigable, entretien des turcies et levées depuis Vichy jusqu'au bec d'Allier. Lorsqu'il mourut, en 1785, son gendre lui fut subrogé dans presque toutes ses entreprises ; au début de la Révolution, les marchés

1. « Brevet de porte-enseigne de la compagnie de Turqueville délivré à Claude-Baltazar Faullain par François Radot, capitaine garde des côtes du Cotentin pour la capitainerie de Sainte-Marie-du-Mont. » (Communiqué par M. Rochegrosse.)

2. « Ce vieux pont de granit bâti par mon aïeul. » [I, 149.] — « Depuis lors, il a passé bien de l'eau sous le pont que mon bisaïeul a jeté sur l'Allier. » [N., 30 juin 1873.]

conclus ou repris par Jean-Louis de Banville atteignaient 335.000 livres[1].

Cependant ses affaires n'étaient pas fort brillantes : dès 1786, l'ingénieur en chef du Bourbonnais avait dû intervenir pour lui faire payer 15.000 livres d'arriéré et le sauver de la faillite ; au printemps de 1789, la débâcle de la Loire lui avait fait subir des pertes considérables, dont il ne fut, semble-t-il, jamais indemnisé ; en 1791, un conflit éclate entre l'administration et son entrepreneur ; on l'accuse de malfaçons, on échange des notes aigres-douces ; puis viennent les mauvais jours : l'affaire reste en suspens. Elle ne fut réglée qu'en 1796, on verra plus loin de quelle désastreuse manière. Cependant Banville avait repris du service comme ingénieur des ponts et chaussées ; mais ses fonctions étaient extrêmement pénibles : sur sept districts que comprenait le département, le « citoyen Faullain » devait en surveiller quatre et demi ; il fut bientôt à bout de forces. Il demanda un congé et les administrateurs du département reconnurent que « deux hommes pouvaient à peine suffire à la multiplicité des travaux qu'il fallait diriger et surveiller »[2] ; le congé fut accordé, mais, au lieu d'un suppléant, on envoya seulement un élève, que Faullain dut « surveiller et diriger ».

Ce n'étaient que petits tracas au prix de ce qui devait suivre. Lorsque, le 8 février 1793, notre ingénieur obtint sans aucune difficulté son certificat de civisme, on l'eût peut-être bien surpris en lui disant que, huit mois plus tard, il serait traité en suspect ; pourtant, le 9 octobre, le comité de surveillance refusait de viser son certificat ; le 18, il était arrêté et restait trois mois sous les verrous. L'histoire vaut qu'on la rapporte en détail : Théodore de Banville ayant, à maintes reprises, jugé et glorifié la Révolution, il est utile de savoir quel souvenir pouvaient en garder les siens.

Le 30 septembre 1793, Fouché, qui se rendait à Lyon pour combattre la contre-révolution, ordonnait « aux républicains de Moulins et du département de l'Allier » de se faire remettre tout l'or et tout l'argent monnayé des « riches égoïstes » ; le 3 octobre, nouvelle lettre au comité de surveillance de Moulins, ordonnant de réquisitionner les farines, les blés, les logements, les lits ; le 5,

1. Archives départementales de l'Allier, série C., nos 18, 38, 42, 50 et 52.

2. Archives nationales. Versement du ministère des Travaux publics, F.III 733, série P., liasse 71, dossier Faullain. Voir également « Procès-verbaux du conseil du département de l'Allier », 2e reg., fo 25 vo. (Arch. dép. Allier, L. 55.)

Fouché passe à Moulins et prononce un discours étrange sur les devoirs du soldat, le mépris de l'or et de l'argent, les cérémonies fanatiques du culte et la morale de Jésus. Il termine en ordonnant

...que son arrêté relatif à l'argenterie, l'or et l'argent monnayé soit exécuté avec la plus grande activité, qu'à cet effet les autorités constituées et les comités de surveillance de tout le département demeurent responsables de son inexécution [1].

Le même jour, le comité central de surveillance de Moulins dressait la liste « des citoyens désignés pour la contribution provisoire et nécessaire à la solde de l'armée révolutionnaire et au secours des malheureux citoyens » [2]. Dans cette liste de « riches égoïstes » figure, sous le numéro 75, « Foulen Banville, ingénieur, taxé à 4.000 livres ».

On ne manquait pas de griefs contre lui : c'était un « ci-devant » allié de « ci-devant » ; on avait pu voir ses lettres scellées d'un cachet armorié, portant « d'azur au chevron d'argent » [3] ; un oncle de sa femme était commandeur de Malte, deux religieuses étaient réfugiées chez lui. Pour comble d'audace, cet aristocrate osait rappeler de bons sans-culotte au respect de la loi et du bon sens : le 18 juin précédent, il s'était permis de protester contre certains actes illégaux de la municipalité ; on trouve en effet sa signature au bas de la pétition suivante :

Aux citoyens administrateurs du conseil du département.

Les citoyens soussignés ont recours à votre autorité et à votre justice contre un arrêté de la municipalité de cette ville, qui, contre le vœu de la presque totalité des citoyens, a ordonné l'arrestation d'un grand nombre de citoyens qui avaient le suffrage unanime de leurs sections et qui les avaient aussi réunis dans les autres, excepté dans une seule ; par conséquent la loi du 2 de ce mois a été violée, puisqu'elle

1. *Séance publique du représentant du peuple Fouché, à Moulins ; de l'imprimerie nationale de G. Boutonnet, imprimeur du département de l'Allier, 1793.* (Arch. dép. Allier, « Pièces concernant le comité de surveillance », L. 793.)

2. Registre des séances du comité de surveillance du département de l'Allier. (Arch. dép. Allier, L. 779, f° 9 v°.)

3. M. Rochegrosse a bien voulu me communiquer deux lettres cachetées de la sorte ; ce sont les armes qui sont figurées sur les lettres de noblesse de la famille ; je les ai vues également à la villa de Lucenay, près Moulins, sur les ex-libris du poète. Les armes attribuées aux Faullain de Banville par les armoriaux sont toutes fantaisistes.

ne porte que contre les personnes notoirement suspectes ; l'arrêté dégénère donc en un acte arbitraire ou despotique.

Nous demandons que les sections soient à l'instant convoquées et cependant qu'il soit sursis à l'exécution de l'arrêté de la municipalité.

La municipalité avait refusé de convoquer les sections et s'était bien promis de faire un jour payer aux pétitionnaires leur intervention. L'arrêté de Fouché fournit un prétexte suffisant. D'ailleurs les instructions venues de « Commune-Affranchie » poussaient le comité de surveillance aux mesures extrêmes :

Cette taxe doit être proportionnée aux grands besoins de la patrie ; ainsi vous devez commencer par déterminer d'une manière grande et vraiment révolutionnaire la somme que chaque individu doit mettre en commun pour la chose publique ; il ne s'agit pas ici d'exactitude mathématique et de ce scrupule timoré avec lequel on doit travailler dans la répartition des contributions publiques... prenez tout ce qu'un citoyen a d'inutile...

Et plus loin :

Celui qui a dix mille livres de rente, par exemple, doit payer au moins trente mille livres [1].

La taxe était donc fort lourde et l'on peut supposer que Banville, taxé à 4.000 livres, n'avait guère que 1.200 à 1.500 livres de revenu.

Le 10 octobre, il n'avait rien payé, objectant, sans doute, que cette somme dépassait de beaucoup ses ressources ; mais le comité de surveillance n'admet point d'excuse et refuse le visa au certificat de civisme du récalcitrant :

On fait le rapport des certificats de civisme présentés par une infinité de fonctionnaires publics ; ils sont successivement discutés et adoptés, à l'exception de ceux de Lucenay, dessinateur, et Banville, ingénieur ordinaire des ponts et chaussées, qui sont rejetés [2].

1. *Instruction adressée aux autorités constituées des départements du Rhône et de Loire et principalement aux municipalités des campagnes et aux comités révolutionnaires par la commission temporaire de surveillance républicaine établie à Ville-Affranchie par les représentants du peuple. — A Ville-Affranchie, de l'imprimerie républicaine de Tournachon-Molin, rue Mercière, 51.* Broch. impr. de 22 p. in-16. (Arch. dép. Allier. Pièces relatives au comité de surveillance, provenant du tribunal criminel, L. 814.)

2. Registre du comité de surveillance, f° 15 v°.

L'avertissement n'ayant pas servi, Banville est inscrit en ces termes sur une « liste de gens suspects dont le nombre se monte à trente-huit individus » :

N° 15. Faulen Banville, ingénieur ordinaire des ponts et chaussées, n'ayant pu obtenir de certificat de civisme, prévenu d'incivisme et notoirement suspect.

... Sera mis en état d'arrestation et traduit en la maison de réclusion pour les causes ci-dessus énoncées.

... Il est arrêté que toutes les femmes des détenus seront consignées à leurs domiciles respectifs, avec défense d'en sortir, sous peine d'être gardées à vue à leurs dépens pour la première fois, et de la réclusion en cas de récidive [1].

Banville voulut éviter l'orage : le 21 octobre, on trouve sur le « registre de recette et dépense tenu par Place, trésorier du comité de surveillance » :

N° 16. Reçu du citoyen Faullin Banville la somme de mille livres, à-compte de son don philanthropique [2].

Mais la nuit suivante on venait, par ordre du comité de surveillance, perquisitionner chez lui et l'arrêter :

Aujourd'hui dernier jour de la troisième décade du premier mois de la seconde année de la République une et indivisible, à 10 heures du soir ou environ, nous Antoine Saulnier, membre du comité central de surveillance du département de l'Allier..., assisté de huit de nos frères d'armes de l'armée révolutionnaire, en exécution de l'arrêté pris le dit jour par le comité, nous nous sommes transportés :

1° Chez le nommé Gondouin où nous n'avons trouvé aucun des effets que nous avions pouvoir et mission d'enlever...

... 5° Chez le nommé Follain Banville : une paire de pistolets, neuf couverts d'argent, une cuiller à café...

... En vertu des mêmes pouvoirs dont nous étions revêtus, nous avons mis à exécution les mandats d'arrêt décernés contre les nommés Vialet, Biotière-Tilly, Farjonnel, (en marge : et Banville) [3].

1. Registre du comité de surveillance, f° 22 v°.

2. Arch. dép. Allier, L. 820.

3. Procès-verbaux des commissaires nommés pour la saisie de l'argenterie des gens suspects en vertu [de l'arrêté du comité de surveillance de Moulins et en vertu de celui de] de l'arrêté de Fouché concernant l'argenterie. L. 790, 5e liasse, n° 37. — Les mots entre [ ] ont été biffés.

L'argenterie prise chez Banville pesait en tout 2 onces et 6 gros, estimés 18 livres 11 sous 3 deniers[1].

Les détenus sont traités avec la dernière rigueur, conformément aux ordres du futur duc d'Otrante :

Pratiquer l'égalité dans les maisons d'arrêt, en ôtant aux détenus tout ce qui leur est superflu, en matelas, linge et autres effets et les réduire au juste nécessaire, faire distribution de tout le superflu aux pauvres[2].

Le 21 octobre :

Arrêté qu'on interceptera les mauvais journaux et papiers nouvelles à l'adresse des suspects, et qu'on les laissera dans l'ignorance absolue des affaires politiques[3].

Le 23 :

L'épouse de Banville, détenu en la maison de réclusion, comme suspect d'incivisme et d'aristocratie et comme n'ayant pu obtenir de certificat de civisme, demande à être entendue et parle en faveur de son mari.

On passe à l'ordre du jour motivé sur les causes bien connues de son arrestation[4].

Mais l'arrestation des récalcitrants n'avait guère servi qu'à embarrasser davantage le comité central : les « riches égoïstes » refusaient toujours de payer et invoquaient toutes sortes de prétextes, qui laissaient les bons sans-culotte dans la plus grande perplexité. Ils demandèrent conseil à Fouché :

MM. les suspects disent tous qu'ils n'ont pas d'argent pour payer les taxes ; ils observent les uns et les autres que la loi du 28 mars dernier leur interdit toute aliénation quelconque, comme étant parents en ligne directe d'émigrés, les autres qu'ils ne trouvent pas d'acheteurs parce qu'on craint, disent-ils, qu'ils ne puissent vendre solidement,

1. « Cayet contenant le nom des citoyens qui ont laissés ou retirés de la caisse du comité de surveillance les effets d'or et argent ou argent monnoyé qu'ils y avaient apportés. » Banville y est inscrit sous le n° 54, avec la mention « détenu » sur le registre mis au net. L. 817.

2. Instructions adressées aux autorités constituées, etc...

3. Registre du comité de surveillance, f° 25.

4. *Ibid.*, f° 26.

d'autres enfin manifestent l'intention formelle de ne pas exécuter les réquisitions pécuniaires, sous prétexte qu'ils sont hors d'état de payer. Lève, nous t'en conjurons, tous ces embargos... MM. les suspects sont des gens retors qui savent chicaner à merveille, ainsi prévois tous les cas et ne laisse aucun faux fuyant à l'astucieuse aristocratie [1].

La lettre demandait encore de nouvelles instructions sur la manière de traiter les détenus, de gérer leurs propriétés, de vendre leurs meubles. Fouché répond le surlendemain :

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE UNE ET INDIVISIBLE
LIBERTÉ — EGALITÉ

Le représentant du peuple, député par la Convention nationale près les départements du Centre et de l'Ouest, au comité de surveillance de Moulins.

Je vais répondre, frères et amis, à toutes vos questions en peu de mots.

Vous me demandez ce que vous devez faire du mobilier des gens suspects incarcérés ; il faut le vendre, après en avoir prélevé ce qui est nécessaire à leur usage, et faire verser le montant des ventes dans la caisse révolutionnaire.

Quant aux immeubles, il faut les affermer jusqu'à la paix à de bons sans-culotte, qui puissent, en travaillant modérément, trouver une honnête aisance pour eux et pour leur famille. Je crois, comme vous, qu'on peut confier le soin de percevoir les revenus aux receveurs de l'enregistrement, qui doivent être assez patriotes pour ne demander aucune rétribution : ces revenus sont entièrement destinés à faire marcher la révolution.

Vous êtes embarrassés sur la fixation du strict nécessaire : donnez le moins possible à ces hommes qui se servent de leur superflu pour nuire. Soyez justes, mais soyez sévères ; agissez révolutionnairement : que rien n'arrête votre marche pour amener le triomphe du peuple ; songez que vous êtes responsables du prompt succès de vos opérations. J'irai vous rejoindre dans quelques jours. Adieu : vive la République !

FOUCHÉ.

Nevers, huitième journée du 2e mois de l'an 2e de la République [2].

Selon un « acte d'accusation rédigé par Jean-Baptiste Préveraud, juge au tribunal de district de Moulins, contre les

1. Arch. dép. Allier, L. 781, n° 7. 27 octobre 1793.
2. *Ibid.*, L. 781.

membres de l'ancien comité révolutionnaire de la commune de Moulins » (15 vendémiaire an IV), on fut aussi « sévère » que le recommandait Fouché : non seulement les prisonniers auraient été mis au secret, mais on aurait muré les fenêtres de leur prison, et on ne leur aurait donné d'autre nourriture que du pain, de l'eau et de la soupe faite avec la viande de la plus basse qualité [1]. Toutefois ce factum est tellement violent, tellement haineux, certains faits y sont travestis de telle sorte, qu'il faut accepter avec beaucoup de réserve ce qu'il raconte à ce propos.

Le comité semble au contraire ne pas montrer autant de zèle et de « sévérité » qu'on l'espérait en haut lieu : le 17 brumaire, un de ses membres délégué à Lyon, le citoyen Verd, écrit de Roanne à ses collègues :

... Je suis chargé de sa part [de la part de Fouché] de vous recommander très expressément vos aristocrates, vos prêtres, votre tribunal criminel, s'il ne va pas, toutes vos mesures révolutionnaires pour l'argenterie, l'or et l'argent...

Le lendemain, nouvelles exhortations :

Fouché notre ami me parle toujours de vous avec la confiance que nous lui avons inspirée ; il insiste singulièrement sur toutes les mesures qu'il a arrêtées et se repose entièrement sur votre zèle [2].

Mais en même temps de violentes protestations s'élevaient : le district de Gannat accusait le comité de Moulins de rendre impossible par ses violences la vente des biens nationaux ; à la Convention même on signalait l'illégalité des « mesures révolutionnaires » si bien encouragées par Fouché. Le 23 brumaire, un courrier extraordinaire apportait de Paris l'ordre de surseoir à l'exécution de l'arrêté sur l'argenterie ; le 25, il fallut bien obtempérer aux ordres du gouvernement central et rendre les objets saisis ; seulement on trouva le moyen de garder ce qui appartenait aux gens « suspects d'incivisme », c'est-à-dire presque tout ; de plus ceux qui voulurent recouvrer leur argenterie durent en verser le prix en assignats ; enfin on nota soigneusement ceux qui se hâtèrent trop de reprendre leur bien. Dans quelle intention ? Une lettre de Fouché

1. Arch. nat., F1b II-1.

2. Arch. dép. Allier. Pièces relatives au comité de surveillance : correspondance du citoyen Verd.

à Delan, maire de Moulins, l'indique fort clairement. Fouché invite Delan à venir le rejoindre à Lyon pour y « régénérer l'esprit public » pendant l'hiver, et il ajoute :

N'aie point d'inquiétude sur Moulins. Lorsque nous aurons réduit Lyon, nous t'accompagnerons à Moulins et nous saurons bien frapper du glaive de la loi tous les petits conspirateurs, tous les prêtres. Je te prie de conserver soigneusement la liste de tous ceux qui ont été assez vils pour venir chercher leur or et leur argent, leur joie sera de courte durée. A Dieu [1].

Cette lettre est du 30 brumaire : le 1er frimaire, un arrêté du comité central ordonne qu'il sera procédé à la vente conseillée par Fouché, nonobstant les ordres contraires de la Convention [2] et malgré l'avis des administrateurs du district « qui regardent comme inutile pour le bien de la République le séquestre des meubles des détenus, parce qu'il entraînerait à beaucoup de frais par les inventaires qu'il occasionnerait » [3]. Le 11, il est arrêté :

... que tous les riches taxés qui n'auront pas payé dans les délais marqués leur taxe révolutionnaire seront mis sur l'échafaud pendant quatre heures un jour de marché avec un écriteau portant : « Mauvais riches qui n'ont rien versé dans la caisse de bienfaisance ».

Cette mesure fut exécutée le surlendemain ; quatre citoyens, dit l'acte d'accusation de J.-B. Préveraud, furent exposés par un froid très rigoureux et pendant six heures consécutives. Mais « Faullain-Banville » ne fut pas mis au pilori. Savait-on déjà qu'il lui était impossible de satisfaire aux réquisitions ? Avait-on saisi et vendu ses meubles ? Je n'ai pu trouver sur ce point aucun renseignement.

Le 25 frimaire, nouveau désaveu, nouvel affront infligé par la Convention : la garde révolutionnaire est licenciée, les comités centraux supprimés et interdits. Nouveau tour de passe-passe du comité de Moulins, qui se dissout pour se reformer séance tenante :

Il est arrêté qu'on cessera d'agir comme comité central, mais qu'on restera en comité de surveillance du district de Moulins, jusqu'à la

1. Arch. dép. Allier. Pièces relatives au comité de surveillance, 2e liasse : correspondance du citoyen Delan.
2. *Ibid.* Registre du comité de surveillance, f° 47.
3. *Ibid.* Pièces relatives au comité de surveillance, 2e liasse.

nouvelle réorganisation et que, conformément audit décret, on se bornera à la surveillance et à l'application des lois révolutionnaires [1].

Fouché félicite le comité de sa décision et l'engage à persévérer en attendant les temps meilleurs :

Vous ne devez pas perdre courage, frères et amis : vous ne pouvez plus être un comité central, mais vous restez toujours le comité de surveillance de Moulins ; avec de l'énergie et de l'activité vous ferez beaucoup de bien, vous donnerez un ton de patriotisme et de raison à tout le département. Songez à vos subsistances et prenez des moyens prompts pour les faire arriver, de concert avec les autorités constituées. Adieu, comptez sur l'intérêt que je prends à tout ce qui vous touche.

Commune-Affranchie, 29 frimaire [2]. FOUCHÉ.

Des encouragements, mais plus d'excitation ; des arrêtés, pas un mot. On dirait que Fouché s'est assagi ; le comité aussi.

Le 26 frimaire on s'avise qu'on a peut-être été un peu vite en besogne :

Le comité, d'après les renseignements qu'il a pris, s'étant convaincu que les personnes révolutionnairement taxées étaient dans le cas d'obtenir une réduction sur leurs taxes, et que dans le nombre des pétitionnaires, il en était plusieurs qui ne devaient point être assimilés aux riches aristocrates, attendu que, dans beaucoup de circonstances, ils s'étaient empressés de soutenir l'humanité souffrante et malheureuse et que sous ce rapport on devait accepter les demandes par eux faites, soit de diminuer leurs taxes, soit de les convertir en don philanthropique...

Arrête que les taxes révolutionnaires des citoyens ci-dessous dénommés seront non seulement réduites, mais encore, d'après leurs demandes, offres et soumissions faites verbalement et par écrit, changées en dons philanthropiques qu'ils ont affectés au soulagement des malheureux et indigents de la commune et du district de Moulins ; savoir... Foulen Banville mille livres (au lieu de 4.000) [3].

Le comité central avait mis cinquante-six jours à se renseigner

1. Arch. dép. Allier. Registre du comité central, f° 59.

2. *Ibid.* Pièces relatives au comité révolutionnaire de surveillance du district de Moulins, département de l'Allier, pendant la mission de Fouché dans ce département.

3. *Ibid.* Registre du comité central, f° 42.

sur la situation de fortune et les opinions d'un fonctionnaire qui habitait Moulins depuis dix ans.

Banville dut pourtant attendre près d'un mois que Fouché lui fît rendre la liberté : l'ordre d'élargissement signé le 9 janvier 1794 ne parvint à Moulins que le 12 et ne fut exécuté que le lendemain ; le 13 janvier, le comité écrivait à la municipalité :

Nous vous prévenons, frères et amis, qu'en exécution de l'arrêté des représentants du peuple à Commune-Affranchie en date du 20 nivôse, nous faisons sortir aujourd'hui de la maison des Carmélites : Barré, Touret père, Ripardon et Banville et nous leur rendons la liberté. Salut et fraternité [1].

Cette formalité ne pouvait décemment s'accomplir sans quelque apparat. Le récit de la cérémonie nous a été transmis par le registre du comité et par une lettre de Jean-Louis de Banville :

L'on s'occupe, dit le registre [2], de l'exécution de l'arrêté des représentants du peuple à Commune-Affranchie relatif aux détenus... Ceux-ci amenés, le président leur fait un discours propre à leur faire aimer la République ; après quoi il leur déclare qu'étant libres ils peuvent se retirer.

Suit un extrait de la harangue présidentielle :

Vous êtes libres, nous vous admettons parmi nous et en vous adoptant pour nos frères, nous espérons que votre conduite à venir ne nous laissera aucun doute sur l'opinion que nous avons de vous.

Mais Banville, dans une lettre du 24 ventôse an III à la commission des travaux publics, prétend que le président du comité lui fit *littéralement* la déclaration suivante, plus étonnante encore à force de naïve désinvolture :

Citoyens, les motifs qui avaient provoqué votre arrestation n'avaient rien de grave ; toutes les recherches qui ont été faites sur votre conduite n'ont rien fait découvrir qui puisse vous inculper ; en conséquence la liberté vous est rendue et vous rentrez dans la classe des bons citoyens.

L'accolade fraternelle de tous les membres du comité suivit cette déclaration [3].

1. Arch. dép. Allier, L. 781, n° 11.
2. F^os 88 et 90.
3. Arch. nat., F.^III 733, série P., liasse 71, dossier Faullain.

Et voici dans le registre le détail de ces touchantes effusions :

Que ce baiser fraternel soit partout le gage d'une réunion sincère, elle doit à jamais régner parmi de vrais républicains, puisqu'elle est la base du bonheur de toute la France, qui ne doit faire qu'une seule et même famille.

Cette oraison fit-elle « aimer la République » à ceux qu'on avait en son nom détenus pendant quatre-vingt-quatre jours ?

Banville était libre, mais privé de son emploi : on lui refusait toujours le visa de son certificat de civisme sous prétexte que « son affaire » était trop récente ; puis, lorsqu'elle fut oubliée, on trouva que le certificat était trop vieux ; il ne parvint à se faire réintégrer dans ses fonctions que le 16 pluviôse an III. Il avait été privé de son traitement pendant quinze mois ; on peut juger si ce fut un coup sensible pour un fonctionnaire chargé de famille et dont les appointements n'étaient que de 2.400 livres par an.

D'autres soucis l'accablaient encore : peu de temps après son incarcération, son père était mort à Sainte-Mère-Eglise, laissant deux filles, un fils imbécile et une succession embrouillée. Puis, avec le Directoire, revinrent les contributions extraordinaires : le 14 ventôse an IV, il informe ses sœurs qu'il vient d'être taxé à 40.000 livres ; son quatrième enfant venait de naître, on était en pleine crise des assignats, le beurre valait 200 francs la livre [1] ; le 15 germinal suivant, se terminait enfin l'enquête sur les travaux des casernes : Banville reconnaissait devoir à la commune de Moulins 8.019 livres, payables en six mois, si elle reprenait les « matériaux et équipages », et, si elle ne jugeait pas à propos de les reprendre, 40.828 livres payables en deux ans. C'était la ruine, évidemment ; mais déjà l'entrepreneur était moribond : le 18, les deux « ci-devant religieuses » qu'il avait recueillies vinrent déclarer le décès de « Jean-Louis Faullain de Banville, ingénieur ». Il n'avait que quarante-trois ans et laissait quatre enfants : Rose-Auguste avait douze ans ; Claude-Théodore, onze ; Marie-Claudine, sept ; François-Eléonor, trois mois.

La vie ne fut guère plus clémente à Claude-Théodore qu'elle ne l'avait été à son père. Il était, lorsqu'il devint orphelin, élève à l'Ecole centrale de Moulins ; on retrouve encore son nom sur le

1. Lettre communiquée par M. Rochegrosse.

palmarès de 1797. L'année suivante il s'engagea dans la marine et fut envoyé en Egypte ; mais les fièvres et l'ophtalmie l'obligèrent à rentrer en France, mourant et presque aveugle. En 1804, il faisait partie de l'escadre de l'Escaut, lorsque, pour la seconde fois, le paludisme faillit l'emporter, dans l'île de Walcheren. Vers la fin de l'Empire il prit part aux essais de cloches à plongeur : il y contracta des rhumatismes articulaires, qui bientôt se compliquèrent d'une affection cardiaque ; il dut renoncer au service actif, revint à Moulins peu de temps après et prit sa retraite en 1820. C'est à ce moment qu'il épousa Mlle Huet [1].

Pendant la Restauration, l'ancien officier de marine fut employé comme géomètre au service du cadastre ; la révolution de Juillet lui fournit l'occasion de jouer à Moulins un rôle politique assez important : le 13 août 1830, il fut nommé, grâce à l'influence de Tracy, conseiller de préfecture du département ; il exerça ses fonctions pendant trois ans et demi et fut révoqué le 22 février 1834. L'histoire de cette révocation mérite également d'être contée : Théodore de Banville avait à ce moment onze ans ; on peut voir, par la conduite du père, dans quels principes furent élevés les enfants.

Claude-Théodore appartenait, dit un préfet de l'Allier, « à l'opinion extrême de gauche » [2], mais, sans cacher nullement ses opinions républicaines, il évitait les manifestations inutiles et bruyantes, et le même préfet est obligé de reconnaître qu'il avait « la prudence de ne point propager ouvertement ses dangereux principes ». Pourtant deux incidents l'obligèrent à sortir de la réserve qu'il s'était imposée : la nomination du colonel de la garde nationale, puis le passage à Moulins d'une colonne de réfugiés polonais.

Le 24 juillet 1831, la garde nationale de Moulins était rassemblée pour la prestation du serment et la reconnaissance des officiers, lorsque l'on apprit que le colonel, M. Tessier, était privé de tout commandement, par ordonnance royale, et remplacé par un certain M. Caire. Ce changement provoqua de violentes protestations ; deux

1. *Quelques souvenirs déposés sur la tombe de son ami et frère d'armes, M. Faullain de Banville, lieutenant de vaisseau en retraite, par le colonel Préaux Locré.* (Communiqué par M. F. Pérot, de Moulins.)

2. Arch. nat., F^1b^ 1, 160^2^. Lettre du préfet de l'Allier au ministre de l'Intérieur, 9 mai 1833.

conseillers de préfecture, Tallard et Banville, étaient officiers ; ils donnèrent leur démission. Le rapport du préfet déclare que la révocation de M. Tessier était attribuée à la préfecture et que les deux conseillers entendirent dans les rangs « articuler contre eux des paroles très offensantes » : ils se seraient retirés pour bien montrer qu'ils étaient étrangers à cette maladroite mesure. Bientôt on déclara qu'elle « était le fruit d'une intrigue dont on nommait le principal auteur ». Le préfet n'en dit pas plus, mais on peut ajouter que cet auteur était le maire de Moulins, M. de Champflour, et que cette intrigue était une intrigue politique. Cela ressort clairement d'une lettre de M. Crosse, lieutenant-colonel de la garde nationale de Moulins, datée du 4 août 1831, et dont un extrait se trouve aux Archives nationales, sous la cote indiquée plus haut :

Nos républicains ont été bien vexés de cette nomination, le préfet était furieux, il a dit à M. de Champflour qu'il ne croyait pas qu'il y eût quelqu'un de plus puissant que lui dans le département.

Lorsque les officiers vinrent lui faire la visite réglementaire, « il ne fit qu'exprimer ses regrets de ne pas voir M. Tessier à leur tête ». Puis l'auteur de la lettre signale les démissions de Tallard et de Banville et ajoute :

Il me semble qu'étant mécontents du ministère, il était plus convenable de donner leur démission de conseillers.

C'est vraisemblablement par cette lettre que le ministre connut l'affaire ; mais ce n'est que trois mois environ après l'incident que, brusquement, on demande des explications au préfet. Le 15 octobre, il répond en reconnaissant que Banville et Tallard ont donné leur démission d'officiers, mais il ajoute :

Ce qui n'est pas vrai, ce qui n'est qu'une délation lâche et calomnieuse, c'est qu'en renonçant à leur grade, ils aient voulu faire un acte d'opposition contre le gouvernement du Roi.

Il a d'ailleurs blâmé ses deux conseillers, dont il a trouvé la démarche « imprudente bien que d'intention honorable », mais il demande qu'aucune mesure ne soit prise contre eux :

J'ai l'espérance, Monsieur le Ministre, que ce ne sera pas sous une administration aussi juste et aussi noble que la vôtre, que de vils

délateurs auront la puissance de faire destituer de dignes fonctionnaires comme MM. Tallard et Banville. Je vous assure, Monsieur le Ministre, qu'il serait difficile de faire quelque chose de plus fâcheux.

Les explications du préfet furent très mal accueillies : non seulement on lui déclara « qu'il aurait dû donner ces explications sans que le ministre vînt les provoquer », mais on le blâma vertement d'avoir qualifié comme il l'avait fait la démarche de ceux qui avaient ébruité l'incident :

C'est à tort que vous qualifiez de dénonciation lâche et calomnieuse le renseignement qui m'a été communiqué sur MM. Tallard et Faullain de Banville et dont vous reconnaissez vous-même l'exactitude [1].

Le brouillon de cette lettre contient même ces mots au crayon, barrés : « Je trouve mauvais que vous qualifiiez ainsi... » comme si le ministre n'avait pas encore trouvé assez sévère sa première rédaction. Quant aux deux conseillers, on voulut bien les laisser tranquilles, mais la phrase qui les concerne est significative :

Les explications que vous me donnez me porteraient à croire [2] que les intentions de MM. Tallard et Faullain de Banville n'ont point été aussi coupables [3] que j'étais autorisé à le supposer.

Cela n'empêcha pas d'ailleurs le préfet de choisir, quelques mois plus tard, Banville comme secrétaire général et de proposer ce choix au ministre dans les termes les plus élogieux :

M. Faullain de Banville, chevalier de Saint-Louis et de la Légion d'honneur, ancien officier de marine et doyen de MM. les conseillers de préfecture, remplit depuis vingt-deux mois les devoirs que cette dernière qualité lui impose avec autant de zèle que d'intelligence et d'intégrité et est sans contredit un des fonctionnaires les plus honorables de ce département.

Mais le préfet avait cessé de plaire : on ne tarda pas à lui donner un successeur. Dans une page que don Basile eût signée, le nou-

1. Arch. nat., *loc. cit.* : lettre du ministre de l'intérieur au préfet de l'Allier, 15 novembre 1831.

2. En surcharge ; on avait d'abord écrit : me *portent* à croire...

3. On avait d'abord écrit : n'ont point été *telles* que...

veau venu, le comte de Sainte-Hermine, jugeait en ces termes son secrétaire général :

M. Banville, premier conseiller et secrétaire général, appartient à une classe recommandable de la société. Ex-lieutenant de vaisseau en retraite, décoré des ordres de la Légion d'honneur et de Saint-Louis, il fut nommé conseiller de préfecture peu de temps après la révolution de juillet et sous l'administration de mon prédécesseur... Votre Excellence a sans doute déjà pu apprécier si les hommes publics de cette époque ne furent pas choisis, dans certaines localités, dans une nuance d'opinion un peu trop tranchée et sous l'influence de personnages d'une position élevée, dont quelques-uns se sont depuis déclarés chefs d'opposition ; si ces hommes, dissimulant leurs secrètes intentions, ne se seraient d'abord réunis aux véritables amis du gouvernement de juillet que pour pouvoir ensuite mieux s'entendre et se rallier ; si enfin, ne déguisant plus le but auquel ils aspirent, ils ne marchent pas aujourd'hui presque ouvertement dans un système d'opposition qui peut être dangereux pour notre monarchie constitutionnelle. Ce n'est point précisément dans cette catégorie de fonctionnaires que je rangerai les trois conseillers de préfecture de l'Allier ; mais je ne puis cacher à Votre Excellence qu'ils en partagent quelques principes, notamment M. de Banville, et que, par leur dévouement au gouvernement du Roi, ils ne me paraissent point offrir les garanties suffisantes pour leur confier l'intérim d'une haute administration [1].

Tandis que le préfet essayait d'exciter le ministre, contre un homme qu'il n'osait peut-être pas attaquer en face, Banville fournissait lui-même un nouveau prétexte aux rigueurs administratives. Le 18 mars 1833, trois cents réfugiés polonais, transférés de Besançon à Bergerac, passaient à Moulins ; le 6, en annonçant le départ de la colonne, le préfet du Doubs avait recommandé en ces termes trois familles, particulièrement intéressantes, à la bienveillance du préfet de l'Allier :

L'humanité exige cette mesure, et la politique la réclame ; car si ces familles étaient abandonnées à la commisération publique, mille cris s'élèveraient contre l'administration et le gouvernement, qui les auraient délaissées après avoir ordonné leur transfèrement : ces motifs me paraissent péremptoires [2].

1. Arch. nat., *loc. cit.* : rapport confidentiel du préfet de l'Allier au ministre de l'intérieur, 11 avril 1833.

2. Sauf indication contraire, toutes les pièces relatives à cet épisode proviennent des Arch. dép. de l'Allier, série M.

Tels étaient les sentiments qu'éprouvait l'administration pour les plus intéressants des réfugiés ; on se demande ce qu'elle éprouvait pour les autres ! Elle ne secourait ces malheureux que par peur de la réprobation publique ; hospitalité chiche et malgracieuse que des citoyens, plus soucieux de la dignité nationale, essayèrent de rendre un peu plus cordiale. Un comité polonais s'organise à Moulins ; le secrétaire général en fait partie ; une souscription réunit en quelques jours 1.400 francs. Au secours matériel, le comité voulait ajouter un témoignage de sympathie et d'admiration pour ceux dont Sébastiani avait annoncé l'écrasement en quatre mots restés légendaires. La souscription seule était comme un blâme public au ministre de l'intérieur : ce blâme fut aggravé par un second appel du comité placardé par toute la ville et inséré dans LE PATRIOTE, journal « rédigé à Moulins par des hommes qui proclament hautement leurs opinions républicaines » [1]. Une aumône, disait cet appel, ne suffit pas ; la misère des réfugiés est de celles « que l'argent seul ne peut réparer » ; en conséquence, les habitants étaient conviés à se réunir à midi sur le cours Bérulle, pour aller à la barrière de Bourgogne acclamer les héros de Varsovie, qui « ont voulu nous servir d'avant-garde contre la Sainte-Alliance menaçante ». C'était encore un mot assez dur pour le « roi des Français » qui cherchait justement alors à se faire pardonner par cette Sainte-Alliance ce qu'on appelait en maint endroit son usurpation. Mais on n'avait pas besoin d'aller chercher si loin une phrase séditieuse : le début de l'appel suffisait amplement :

Concitoyens, un comité polonais formé dans notre ville, à une époque où la marche incertaine du pouvoir n'avait pas encore jeté parmi nous les germes de dissension qui nous divisent, a fait appel à votre bienfaisance.

Au bas du placard figuraient les signatures de Banville et de son frère François, notaire à Ygrande (Allier), de Tessier, l'ancien colonel de la garde nationale, et de Caire, son successeur.

1. Rapport du 11 avril (Arch. nat., *loc. cit.*). — LE PATRIOTE succéda à LA GAZETTE CONSTITUTIONNELLE, le 13 septembre 1832, et cessa sa publication avec le numéro du 12 septembre 1835 « en raison de la loi du 9 septembre 1835 ». Je n'ai pu retrouver d'autre exemplaire de ce journal que le numéro contenant l'appel incriminé, qui est conservé aux Archives nationales dans le dossier de Claude de Banville.

L'appel du comité polonais fut-il entendu ? Ce n'est pas douteux, malgré l'affirmation contraire du préfet ; d'après lui, la manifestation n'aurait réuni que « cinquante à soixante individus », mais il ajoute :

Je ne comprends pas dans ce nombre quantité d'oisifs, de curieux et autres qui se sont aussi portés sur la route.

En français cela signifie que les « individus » Banville, Caire et Tessier, furent suivis par un bon nombre de leurs concitoyens. D'ailleurs l'attitude des républicains fut correcte : après une « allocution toute pathétique » aux exilés, la colonne entra en ville, les Polonais furent fêtés, on donna en leur honneur des banquets où s'assirent aussi quelques réfugiés italiens, on arbora les couleurs de la Pologne et de la Maison de Savoie, on chanta la *Marseillaise,* le *Chant du départ* et la *Varsovienne ;*

... la seule inconvenance qui ait eu lieu dans ces réunions, ce sont des imprécations réitérées contre l'empereur Nicolas [1].

Cependant les orléanistes de Moulins poussaient les hauts cris : le capitaine de gendarmerie, qui fit en la circonstance une bien singulière besogne, adressa au ministre de la guerre, dès le 19 mars, un rapport où il était surtout question de M. Banville — on avait supprimé la particule en attendant mieux :

Ses opinions sont très connues comme républicain et grand prôneur de M. de Tracy ; son frère, notaire, également signataire, est digne de succéder au régime de Robespierre...

... Tous les honnêtes gens de la ville, amis de la tranquillité, sont indignés et ne conçoivent pas comment un fonctionnaire a osé se déclarer aussi ouvertement.

Il faut croire toutefois que « les honnêtes gens amis de la tranquillité » n'étaient pas les seuls avec lesquels on dût compter. Bien qu'il en brûlât d'envie, le préfet n'osait pas faire frapper son secrétaire général. Avec la belle droiture dont on a vu tout à l'heure un échantillon, il se félicitait que cet appel eût du moins servi

... à signaler à l'opinion des hommes qui, au lieu de se confondre dans une honorable généralité, veulent se faire remarquer par un patriotisme

1. Arch. nat., *loc. cit. :* rapport du préfet de l'Allier au ministre de l'intérieur, 1[illegible] mars 1[illegible].

mal entendu. Novateurs ardents, ils cherchent l'occasion de satisfaire à leur orgueil et à leurs prétentions ; mais ici, comme dans la généralité de la France, leurs menées impuissantes viendront se briser contre une population laborieuse et tranquille.

En attendant, il ne se risquait pas à proposer lui-même des mesures contre cet « impuissant orgueilleux », et, lorsqu'après son rapport du 11 avril, le ministre lui demandait, le 8 mai, quelles sanctions il pensait devoir donner à l'incartade du 18 mars, il répondait, courrier pour courrier, par une splendide reculade : non seulement il avouait que l'affaire des Polonais était le seul acte public d'opposition qu'eût jamais commis Banville (on oubliait même l'affaire de la garde nationale), mais il ajoutait que Banville remplissait ses fonctions avec intelligence. Toutefois, ajoutait le bon apôtre,

... je persiste à penser que, dans le cas de l'absence du préfet titulaire, l'*intérim* ne pourrait être confié qu'à des fonctionnaires qui, par la sagesse de leurs opinions et leurs habitudes sociales, présenteraient plus de garanties au gouvernement du Roi.

Comme l'intérim revenait de droit à Banville tant qu'il était secrétaire général, on ne pouvait éviter cet inconvénient qu'en le révoquant : son chef indiquait donc la révocation, sans la demander, — tout en la sollicitant.

Néanmoins il redoute un peu les suites d'une pareille mesure et il ajoute à son rapport ce délicieux post-scriptum :

Si, d'après les renseignements qui font l'objet de ce rapport, Votre Excellence jugeait dans sa sagesse que quelques changements sont nécessaires dans le personnel de l'administration de l'Allier, peut-être croira-t-elle à propos de ne point laisser le préfet en présence des récriminations plus ou moins fondées que ne manquerait pas de faire naître ce changement et qui augmenteraient encore les ennuis et les embarras que n'ont cessé de lui susciter des influences et des préventions dont il a déjà eu l'occasion d'entretenir Monsieur le Ministre.

Le ministre aussi était perplexe : le 20 mai 1833, sur un rapport de la direction du personnel, le secrétaire général du ministère propose la révocation de Banville ; Sébastiani répond : « Suspendre l'exécution et en reparler dans un mois ». Le 28 juin, en effet, la

révocation est proposée au roi, mais on recule encore, à la prière du préfet lui-même :

Monsieur le Ministre, en juillet dernier, voulut bien ajourner sur ma demande la révocation qu'il avait prononcée à l'égard du Sr Banville. Je pensais alors que cette révocation entraînerait la retraite des deux autres et que, dans les circonstances où nous arrivions des élections départementales, il pourrait convenir d'ajourner cette décision, dans l'idée, dans l'espérance que je concevais que ces messieurs, comme fonctionnaires, s'observeraient davantage pour professer et exercer des principes d'opposition.

L'expérience a démontré que j'ai été trompé dans mes espérances et mes calculs, et elle donne la mesure de la conduite qu'ils tiendront quand les élections de députés auront lieu [1].

Autrement dit, en juillet 1833, on craignait que l'exécution des opposants n'amenât une protestation des électeurs ; pour un « individu » qui laissait le public indifférent, le « sieur » Banville avait beaucoup d'influence !

En maints endroits, en effet, l'opinion était très favorable aux réfugiés : à Bourges, le comité polonais était présidé par le maire, qui recommandait ainsi deux jeunes gens au maire de Moulins, le 5 octobre 1833 :

M. François Kiersnowski était membre du conseil du palatinat varsovien, après avoir fait son cours de droit, lorsque la révolution polonaise éclata ; son frère était étudiant. Tous deux prirent part à ce beau mouvement, et préférèrent s'expatrier avec leurs frères d'armes que de servir le gouvernement russe.

Le dépôt de Bourges, comprenant quinze cents réfugiés, passait pour un foyer d'agitation républicaine : dans la première semaine d'octobre, le gouvernement ordonna sa dislocation. Un des trois détachements dirigés sur Moulins, était composé en majorité, dit une lettre confidentielle du préfet du Cher au préfet de l'Allier (8 octobre 1833), « d'hommes professant des opinions républicaines et d'un esprit turbulent ».

Evidemment, il fallait « terrasser l'hydre de la révolution » ! Comme l'annonce le sous-préfet de Montluçon (1re novembre 1834), « les principaux acteurs des orgies républicaines où se

1. Arch. nat., *loc. cit.* : rapport du 7 janvier 1834.

faisaient entendre des chants démagogiques furent mis sous les verrous ». Quant au séditieux conseiller de préfecture, sa révocation était officiellement notifiée à Moulins, le 22 février 1834.

La peur du « spectre rouge » avait été plus forte que la peur des électeurs. Mais pourquoi l'ex-lieutenant de vaisseau était-il si redouté ? Sa condition était modeste : son revenu, évalué à six mille francs, lui permettait de vivre à l'écart, indépendant et tranquille, mais non de dominer par l'argent ; ce républicain notoire, qui n'hésitait pas à soulever contre lui les coteries influentes et cabaleuses de Moulins, et probablement d'ailleurs, ne pouvait être un dispensateur de places et de faveurs ; il parlait peu, en public surtout, puisque celui-là même qui le fit révoquer est obligé de reconnaître sa discrétion. Sans doute il appartenait tout simplement à cette élite d'honnêtes gens qui servent leur parti mieux que maints parleurs et maints faiseurs de propagande, en imposant le respect et l'attention par la probité de leur vie. Si l'homme dont la Révolution avait ruiné, sinon tué le père ; si le soldat auquel vingt ans de service avaient acquis seulement un grade médiocre et des infirmités, n'avait eu que peu d'affection pour la République, oserait-on l'en blâmer ou même s'en étonner ? C'est pourtant à ses convictions républicaines qu'il sacrifia la place qu'un peu de complaisance, ou seulement d'indifférence, lui eût conservée. Ce n'est pas là, semble-t-il, le fait d'un cœur vulgaire, et son fils n'a, sans doute, nullement exagéré quand il lui dit :

> O mon père, soldat obscur, âme angélique ! [I, 72.

Je suis encore tout disposé à le croire lorsqu'il ajoute :

> Juste qui vois le mal d'un œil mélancolique ;

et lorsqu'il nous le représente, dans ses *Souvenirs*, comme « un vieillard doux, résigné, aux beaux traits virils, au fin sourire ami » [S., 95]. L'ex-conseiller de préfecture savait sans doute à quoi s'en tenir sur les hommes et qu'il est inconvenant de mener dans le monde ce couple fier et gueux : la droiture et le désintéressement. Du moins il eut en récompense un fils digne de lui ; il « modela et éclaira cette jeune âme » [I, 211] ; devant elle il fit luire,

> ... comme un triple et merveilleux flambeau,
> L'ardeur du bien, l'espoir du vrai, l'amour du beau ! [I, 272.]

et le cœur du poète fut, en effet, comme avait été celui du vieux marin, d'une rare distinction ; les critiques de Banville ont trop souvent oublié de le dire.

S'il tenait de son père, « ce cœur fier que rien de bas ne peut séduire », il n'en avait pas conservé la mélancolie. Certes, on a grand tort de ne voir en lui qu'un poète joyeux : il eut des heures d'amertume, de dégoût ; je serais tenté de dire qu'il en eut beaucoup. Il reste vrai cependant que son caractère était foncièrement joyeux, qu'il aimait la vie ; il vit et sentit le mal, il en souffrit plus d'une fois, mais le vol des papillons noirs ne fit jamais que traverser rapidement sa pensée. Evidemment une autre influence corrigea l'influence paternelle, qui sans doute l'eût rendu plus sombre et plus amer, si elle se fût exercée toute seule. Cette allégresse, qui est bien la dominante de ses œuvres, il la doit certainement, en partie au moins, à sa mère.

Elle était, m'ont dit des personnes qui l'ont bien connue, d'une incroyable exubérance. Elle avait besoin de mouvement comme d'air et de nourriture ; la solitude et le silence étaient pour elle un supplice. Fantaisiste, primesautière, parlant beaucoup et pourtant avec esprit, très bonne d'ailleurs, toujours prête à obliger et même à prévenir les demandes ; aimant les arts et la poésie, peignant elle-même, avec plus d'acharnement que de succès, et rédigeant pour Mme Denozier, sa tante et sa voisine de campagne, une chronique en vers, parfois amusants, des événements de sa maison. Son fils l'adorait et elle lui inspira quelques-unes des « pages intimes » les plus belles, et peut-être — hélas ! — les moins connues, dont notre poésie puisse s'enorgueillir.

Sans accorder à l'hérédité plus d'importance qu'il ne convient, il faut pourtant remarquer que la joyeuse et pétulante demoiselle Huet, la future épouse de Claude de Banville, descendait directement d'une extraordinaire lignée de gens heureux. Ses ancêtres maternels, les Denozier, habitaient les environs de Moulins depuis le milieu du XVIIe siècle au moins ; au XVIe siècle il y avait déjà des Denozier dans la région, mais le premier que j'aie pu rattacher d'une façon certaine à la famille du poète est « Claude, fils de feu Jehan et d'Edmée Durye », marié le 7 janvier 1642 [1]. Ironie de la destinée ! l'ancêtre de celui qui devait tant se moquer des notaires était... un

1. Minutes Vigier, notaire à Moulins.

huissier de village, un simple sergent royal au bourg de Dornes, aujourd'hui dans le département de la Nièvre, sur les confins de l'Allier, tout près de Lucenay-les-Aix où se trouve maintenant la villa Banville. Son fils Claude fut également sergent royal à Chevagnes, à trois ou quatre lieues de Moulins. Comme son père, il épousa, en 1672, la fille d'un marchand de la ville, et, comme son père aussi, il fit assez bien ses affaires : en 1696, dans le contrat de mariage de son fils Pierre, il prend le titre de sieur de Chappes ; ce n'est plus une fille de marchand qu'il choisit pour bru, c'est « Reine Baudet, fille de Baudet, sieur des Morillons, conseiller du roi, contrôleur en la grande vénerie et fauconnerie de France »[1]. Pierre, cela va sans dire, ne fut pas simple sergent comme son père et son aïeul : d'abord « praticien » à Moulins, il achète peu de temps après son mariage, moyennant 7.000 livres, l'office de procureur postulant en la sénéchaussée, siège présidial et autres juridictions de Moulins[2] ; plus tard il est successivement juge châtelain « es chatellenies de Breuil, de Pomay et de Lally »[3]. C'est un personnage dans son quartier : de 1701 à 1709, il est capitaine de milice du faubourg de Bourgogne[4] ; de 1710 à 1737, il remplit, à plusieurs reprises probablement, les fonctions d'échevin, d'administrateur et de directeur de l'hôpital[5]. Ses propriétés s'arrondissent un peu chaque année : il a des terres au Haut-Barrieux (faubourg de Decize), une maison rue de Bourgogne « avec un jardin dépendant de ladite maison, renfermé du costé des Tanneries par un portail, et beaucoup plus profond et bas que celui du voisin »[6]. C'est très probablement la maison où devait naître le poète. Plus tard, en 1715 et les années suivantes, il achète des vignes à Yzeure et de nombreuses petites maisons donnant sur la rue de Bourgogne et le « rif » des Tanneries. Ses enfants quitteront définitivement la robe : Jean Denozier, son fils, sera conseiller du roi et son garde marteau en la maîtrise royale

1. 14 janvier 1696. (Minutes Gravier, notaire à Moulins.)
2. 15 août 1696. (Minutes Gravier.)
3. Arch. dép. Allier, B. 850 et 853.
4. Il vend son office le 22 mai 1709. (Minutes Donjan.)
5. Il est dit ancien échevin dans un acte de baptême de la paroisse Saint-Pierre d'Yzeure (21 octobre 1712), administrateur de l'hôpital dans une minute de l'étude Decamps (31 janvier 1714), échevin de Moulins dans une minute de l'étude Chaulme (14 janvier 1719), directeur de l'hôpital dans un acte de décès de la paroisse d'Yzeure (7 juin 1737).
6. Minute Barraud (22 novembre 1701).

des eaux et forêts de Moulins, puis contrôleur du grenier à sel ; Pierre, fils de Jean, sera également contrôleur du grenier à sel, mais il sera, lui premier de sa race, qualifié de « noble homme »[1]. Ne sont-ce pas gens nés sous une heureuse étoile que ces descendants du petit huissier de campagne devenus de gros propriétaires, des personnages influents auxquels on dit « messire » ? Cent cinquante années, au bas mot, de prospérité ininterrompue, de progrès continus ; un siècle et demi sans jamais redescendre un échelon ! Sans doute, le dieu des poètes protégeait tout spécialement la famille d'où devait sortir l'un des siens !

On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre...

s'avisa de créer chez les Denozier comme une épreuve avant la lettre du personnage funambulesque. Ce fut Etienne Denozier, receveur du centième denier pour le roi. Né vers 1755, de Pierre Denozier et d'Anne Moreau, il renonça à ses fonctions en 1786, sans doute à la mort de son père : à trente ans, il devenait « une espèce de marquis de Carabas », propriétaire de l'immense domaine des Coquats, sur les confins de la Nièvre et de l'Allier ; il y vécut en gentilhomme campagnard, chassant, pêchant, buvant et mangeant du meilleur, tenant table ouverte, et, « comme il avait le diable dans le ventre », mystifiant de mille et une manière ses contemporains. Aujourd'hui encore ses farces sont légendaires à Moulins ; il s'en prenait volontiers aux ecclésiastiques, à ce qu'on dit, et ses tours, il faut bien l'avouer, n'étaient pas toujours d'un goût irréprochable. Son arrière-petit-fils a raconté [S., 6] comment il avait fait vendre le mobilier du curé de Lucenay, et j'ai ouï dire, à Lucenay même, qu'un dimanche matin, dix minutes avant la messe, ledit curé avait piqué une tête dans une mare située à cinquante mètres du porche de son église, « afin que nul n'en ignore ». Peut-être les voyageurs qui flâneront dans ces parages apprendront-ils comment, aux Coquats, la poudre à canon servait de « réveille-matin », ou pourquoi les curés du canton durent un jour regagner leurs presbytères en sabots, les rats ayant mangé leurs souliers dans la nuit. Pourtant ils devront se consoler s'ils constatent que ces histoires ne volent plus sur les bouches des hommes ; ces grosses farces ne méritent guère de passer à la postérité ; Banville s'est peut-être

1. Minute Arnault (16 août 1755).

calomnié lorsqu'il a prétendu voir en leur auteur « le vrai grand-père des *Odes funambulesques* ». La muse qui inspira *Véron le Baigneur* est bien folle, mais elle a de l'esprit, toujours, et du courage, souvent.

A moins que le petit-fils n'ait un peu calomnié l'aïeul, et les gens de Lucenay, leur compatriote ! Après tout, je n'ai retrouvé sur Etienne Denozier qu'un renseignement certain : c'est qu'il était en 1799, lors du mariage de sa fille, commissaire du directoire exécutif de Lucenay ; pour le reste, il faut se contenter de la tradition populaire, qui ne prête pas toujours qu'aux riches, et des *Souvenirs* de Banville, souvenirs très fantaisistes, dont il ne faut accepter les affirmations qu'avec prudence. Je ne sais dans quelle mesure il a enjolivé l'histoire de son bisaïeul, mais je puis dire qu'il n'y a presque pas un mot de vrai dans ce qu'il raconte de son grand-père, Jean-Baptiste Huet.

Avant son mariage, disent les *Souvenirs*,

... Jean-Baptiste Huet était juge à Paris ; il avait publié des livres qui, malgré les changements survenus dans la législation, ont gardé leur valeur propre. [S., 9.

Or, je n'ai pu retrouver qu'*un seul* livre de droit signé de Huet, et il est postérieur à son mariage [1].

Appelé à Moulins par une affaire insignifiante, il y vit celle qui devait devenir sa femme. Aussitôt il renonça à tout, envoya à Paris sa démission et acheta une étude d'avoué dans la coquette petite ville.

La vérité est que Huet, marié le 25 nivôse an VI [2], ne fut nommé avoué que trois ans plus tard, le 23 vendémiaire an IX. Il avait été en effet juge à Paris, au tribunal du 4e arrondissement : l'acte de mariage d'une de ses sœurs lui donne cette qualité, le 18 juin 1793 [3] ; mais il ne démissionna pas le moins du monde pour s'établir à Moulins : il fut nommé administrateur du district de Cérilly et signa, comme tel, aux registres d'arrêtés et délibérations du directoire du district, du 14 germinal an III au 24 brumaire an IV [4] ; le district de

1. *Traité de la procédure sur saisie immobilière, telle qu'elle est prescrite par les codes civil et de procédure.* Paris, Eymery, 1817, in-8°.
2. Arch. com. de Lucenay-les-Aix.
3. Arch. com. d'Ainay-le-Château.
4. Arch. dép. Allier, L. 383.

Cérilly ayant été supprimé, il fut nommé commissaire du pouvoir exécutif près l'administration municipale du canton d'Ainay, puis, le 12 fructidor an v, administrateur du département de l'Allier [1] ; il exerçait ces fonctions au moment de son mariage et les conserva jusqu'au 25 germinal an vi. Sa famille, peut-être originaire de la Nièvre, exerçait, depuis une cinquantaine d'années, des fonctions publiques dans le bourg d'Ainay-le-Château : son grand-père Jean Huet, greffier du bailliage et siège présidial de Saint-Pierre-le-Moûtier en 1740, avait été lieutenant de police à Ainay-le-Château vers 1749 ; son père, Jean Huet, était juge de paix d'Ainay au début de la Révolution ; sa sœur, Rose Huet, avait épousé en 1793 le successeur de son père [2]. Au mariage de J.-B. Huet, signe son frère Claude-Alexandre, propriétaire à Château-sur-Allier : toute sa famille était donc établie en Bourbonnais, et l'on peut se demander si Mlle Denozier ne lui était pas connue depuis longtemps.

Banville a raconté sur son grand-père maternel une autre anecdote qui me paraît bien suspecte aussi : c'est l'histoire de la Font-Georges. Ce domaine, assez vaste, aurait été acheté par Huet pour sa fille Zélie : elle adorait les sorbes, et le domaine de la Font-Georges contenait « un sorbier géant, plus que centenaire, qui aurait bien pu fournir des sorbes à tout Moulins » [S., 11]. Pour assurer à sa fille la possession de cet arbre extraordinaire, le père aurait acheté quelques hectares de vignes qui l'entouraient ! En réalité, Pierre Denozier, l'ancien échevin de Moulins, possédait le domaine du Haut-Barrieux, à trois cents mètres de la Font-Georges, et comme il acquit dans cette région de nombreuses parcelles de terre et de vignes, il est probable qu'il lui faut attribuer l'acquisition du domaine au sorbier [3]. Somme toute, on ne peut faire aucun fond

1. Arch. nat., F^1b^ II, Allier, 1 et 2.

2. Arch. com. d'Ainay-le-Château et Arch. dép. Allier, L. 385, f°s 125 et 169.

3. Tandis que, dans les *Souvenirs*, Banville nous faisait un portrait fantaisiste de son grand-père, peut-être, dans un conte, s'inspirait-il de quelques souvenirs authentiques sur Pierre Denozier, l'aïeul qui paraît avoir fondé la fortune foncière de la famille, et qui, parcelle par parcelle, avait fini par constituer un assez riche domaine. L'oncle Commelin parle ainsi à son neveu qui s'est ruiné à Paris :

« Ce cruel, ce féroce, ce magnifique jeu autour des tables vertes n'est que de l'enfantillage auprès de notre jeu de province, qui crée de bien autres et bien plus poignants appétits ; car notre enjeu à nous, c'est la terre, que nous convoitons, que nous espérons, que nous voulons, bien autrement que vous ne souhaitez l'or ! Et à votre jeu, le vrai joueur finit invariablement par perdre, tandis qu'au nôtre il gagne toujours. Adorer, vouloir, ravir enfin la propriété du voisin, la

sur les *Souvenirs*, et c'est grand dommage : le véritable Huet aurait été sans doute beaucoup plus intéressant.

Il fut nommé administrateur de l'Allier dans des circonstances difficiles. A Moulins, des émigrés étaient rentrés, des prêtres réfractaires officiaient publiquement, la jeunesse dorée se promenait sur le cours en arborant la cocarde blanche, et les gourdins « *inc'oyables* » rossaient en plein jour les républicains. Malgré l'amnistie, on réclamait des poursuites contre ceux qui avaient été mêlés aux affaires de la Terreur ; le représentant Dalphonse en personne parcourait le pays, encourageant la contrerévolution.

Le 12 fructidor, six jours avant le coup d'Etat, le directoire voulut en finir avec la très réactionnaire administration départementale de l'Allier ; mais les administrateurs, prévenus, cherchèrent à éluder la décision du pouvoir central : l'arrêté de dissolution fut laissé, tout cacheté, sur le bureau ; la séance ouverte, un des administrateurs donna sa démission et ses collègues nommèrent à sa place, par cooptation, un sieur Collot qui fut installé immédiatement ; après quoi l'arrêté fut ouvert, mais Collot déclara qu'il ne se considérait pas comme révoqué, puisque sa nomination était postérieure à la date de l'arrêté ; il refusa de laisser installer la nouvelle administration nommée par le Directoire, et de livrer le sceau et les archives. Après des scènes ridicules et scandaleuses, il fallut le menacer d'en venir aux grands moyens : le 26 fructidor, le ministre de la guerre fut chargé d'envoyer sur le champ deux cents hommes de troupe à Moulins, pour venir à bout des factieux. Cette troupe n'eut pas cependant à intervenir : Collot avait fini par céder « de bonne grâce » le 24 ; les nouvelles de Paris lui avaient sans doute appris que la partie était perdue encore pour cette fois [1].

Parmi les administrateurs nommés par le Directoire, se trouvait le citoyen Verd, qui avait été un des plus violents terroristes ; le choix de l'ancien correspondant de Fouché, de l'ami de Delan,

forêt, le ruisseau, le verger chargé de fruits, le champ où frissonnent les épis d'or, et à force d'économie, d'avarice, de ruse, de volonté, d'amour, obtenir tout cela, accaparer la nature vivante, des arbres, des flots, la prodigue et inépuisable terre, cela vaut mieux, crois-moi, que de gagner des poignées d'or, tout de suite dépensées ; et c'est cela qui produit de vraies sensations délicieuses et horribles, et de sérieux ébranlements dans la masse cérébrale.» [C. B., 87.]

1. Sur tous ces événements, voir : Arch. nat., F[1b] II, Allier, 1 et 2 ; et Arch. dép. Allier, L. 103 : registres des procès-verbaux des séances de l'administration centrale du département de l'Allier.

indique assez la tournure que prirent les événements ; en six mois, trente-neuf arrêtés suspendirent des fonctionnaires ou des administrations municipales, pour incapacité, négligence, incivisme ou tolérance de prêtres insermentés ; les biens des émigrés furent remis sous séquestre (2 vendémiaire) ; un instituteur et quatre professeurs de l'Ecole centrale de Moulins furent révoqués (9 vendémiaire et 7 ventôse) ; le mot « Monsieur » et « tout autre qui rappellerait l'ancien régime » fut interdit, et la jeunesse invitée à renoncer

... à certains costumes de révolte qui sont les uniformes d'une armée ennemie et que l'on considère comme des signes de ralliement (3 vendémiaire).

Cependant, malgré leur énergie et leur activité, les administrateurs n'arrivaient pas à des résultats bien encourageants ; le 1er vendémiaire an VI, ils écrivent aux directeurs :

Déjà les royalistes, frappés, atterrés par la journée du 18, commencent à revenir de leur première frayeur ; déjà ils se réunissent et s'agitent, déjà ils se promettent aux prochaines élections de briser votre ouvrage, de rétablir les conspirateurs et de rendre nulle votre victoire et le triomphe des républicains.

Le 17 frimaire, ils sont informés que, dans le canton du Mayet, les prêtres réfractaires

... continuent à royaliser et à fanatiser les contrerévolutionnaires, à empêcher le départ des réquisitionnaires et à entraver la rentrée des contributions.

Le 19 ventôse, ils doivent envoyer la force armée à Cusset, où des malfaiteurs ont tenté de forcer l'une des portes du magasin à poudre, où les royalistes « menacent ouvertement la tranquillité publique », où la société Brutus « est disposée à tout employer pour résister à l'autorité de la loi ».

Quel fut le rôle de Huet dans toutes ces affaires ? Assez effacé en apparence, très important peut-être dans la réalité. Ses sentiments républicains ne pouvaient évidemment être mis en doute : ses impitoyables collègues l'eussent exécuté tout le premier ; mais il continua probablement à faire ce qu'il avait déjà fait comme administrateur de district, à conseiller, à modérer le zèle qui devenait de l'imprudence, à prévenir les conflits qui ne provenaient

que de malentendus. Il est curieux de relever dans les registres des administrations de Cérilly et d'Ainay les affaires qui lui sont confiées spécialement : le 27 messidor an III, une querelle violente éclata entre le maire et les adjoints de Bonnet-le-Désert (ci-devant Saint-Bonnet-le-Désert, aujourd'hui Saint-Bonnet-Tronçais), à propos de la location du presbytère : Huet fut envoyé pour refaire l'adjudication du bail, qui était irrégulière, et, en même temps,

... à l'effet de remontrer à la municipalité réunie le préjudice que la division apporte à l'intérêt public, et les inviter à la paix, à l'union et à la concorde [1].

Déjà, le 20 frimaire précédent, il avait été choisi comme arbitre entre l'entrepreneur des mines de Tronçais et ses ouvriers qui s'étaient mis en grève ; le 14 vendémiaire an IV, il était encore chargé de négocier avec les bateliers du Cher, qui voulaient augmenter les prix de transport des bois provenant de la forêt de Tronçais. Par malheur, nous ne sommes pas aussi bien renseignés sur son passage à l'administration départementale ; mais il est bien probable qu'il y joua un rôle analogue, celui de l'homme d'affaires, probe et sûr, suffisamment calme et avisé pour qu'on ait recours à lui dans les affaires délicates. Il semble bien d'ailleurs avoir tenu, dans l'administration départementale, une place importante, car, lors des élections du 25 germinal an VI, Verd et lui furent seuls réélus. Verd donna sa démission immédiatement, Huet accepta ; mais les « modérés », après avoir essayé d'empêcher la formation du bureau, se retirèrent et élurent une autre administration. Le pouvoir central annula toutes les élections et nomma des administrateurs favorables à la contrerévolution : Huet renonça complètement à la vie publique.

Un fait au moins paraît établi : par sa mère comme par son père, Banville appartenait à une famille profondément républicaine, où l'on savait payer de sa personne quand bien d'autres sans doute restaient prudemment chez eux. On voudrait en savoir plus long ; notamment on voudrait être sûr que les *Souvenirs* sont plus exacts lorsqu'ils nous montrent Huet instruisant lui-même sa fille Zélie. Son système d'éducation consistait, paraît-il,

... à laisser faire aux enfants tout ce qu'ils veulent et à leur donner

1. Registre des procès-verbaux ordinaires du directoire du district de Cérilly. (Arch. dép. Allier, L. 384.)

tout ce qu'ils désirent, en s'abstenant seulement de leur laisser jamais entendre des mensonges ou des bêtises. Aussi sa petite Zélie était-elle divinement bonne, parce qu'on avait toujours été bon autour d'elle, et intelligente, intuitive, parce qu'on ne lui avait pas appris à ne plus l'être.

... Le père l'emmenait dans de lointaines promenades, et, tout en jouant, lui enseignait la botanique, l'entomologie, sans l'abominable tracas des cahiers et des livres. [**S.**, 11.]

Tout cela paraît vraisemblable : cette belle confiance dans la nature, cette aversion pour l'éducation livresque et déformante n'ont rien d'extraordinaire chez un contemporain — peut-être un admirateur — de Jean-Jacques. Banville déclare qu'il fut élevé selon les mêmes principes : la question n'est donc pas sans intérêt ; mais aucun document ne permet ici de contrôler les affirmations du poète ; J.-B. Huet mourut en 1825 : le petit-fils avait alors deux ans, et n'a pu connaître de son grand-père que ce qui lui fut raconté plus tard ; les *Souvenirs* furent écrits quelque soixante ans après la mort de Huet, et enfin on a vu quelle part énorme il fallait y faire à la fantaisie. Néanmoins Banville est le seul qui nous puisse conter sa propre enfance : écoutons-le donc, en contrôlant ses dires quand ce sera possible, en nous rappelant toujours que son imagination de poète a transfiguré bien des choses.

M. de Banville et ses beaux-parents habitaient, 35, rue de Bourgogne, une vaste maison de belle apparence derrière laquelle un jardin descendait jusqu'au bord d'un ruisseau [1]. Là, grandirent en liberté le jeune Théodore et sa sœur Zélie, plus âgée de deux ans :

Nous nous en donnions à cœur joie, rouges, palpitants, essoufflés,

1. Les souvenirs d'enfance tiennent tant de place dans l'œuvre du poète qu'on aimerait à voir la maison où il vécut ses premières années ; il n'en reste malheureusement presque rien. La façade seule subsiste, l'intérieur a été complètement transformé : le corps de logis qu'habitaient les grands-parents a disparu, le ruisseau a été recouvert par la rue des Tanneries, et les tanneurs en ont fait ce qu'ils ont fait de la Bièvre. Seuls quelques beaux tilleuls ont vu probablement les pas du jeune Théodore ; sur une porte, une main d'enfant — est-ce la sienne ? — a gravé le nom de Banville. Le domaine de la Font-Georges, qu'il a chanté plus d'une fois, n'est pas moins transformé : plus de vignes, plus de pêchers, plus de sorbiers : des prés et des champs. Toutefois sur le mur d'une petite ferme, à cent mètres environ de la fontaine, on voit encore une pierre avec cette inscription : « *Posée par Zélie Banville, 1824* ». Le nom même de la Font-Georges a quelque peu disparu des mémoires moulinoises et ce n'est pas sans mal que j'ai pu retrouver en 1904, presqu'à l'entrée du faubourg de Decize « la source claire et froide » et le bassin entouré de saules.

regardant voler les insectes, dévastant les fruits et tout, comme des vandales, et nous barbouillant de raisins noirs et de mûres. [S., 18.]

Comment n'aurait-il pas été, dans toute la force du terme, un enfant gâté? Il était d'une santé délicate, « tout petit bonhomme faible et pâle » ; puis on conservait pieusement dans la famille les idées pédagogiques du grand-père Huet, dont la veuve, « frappée en plein cœur » par la mort subite de son mari, reportait tout son amour sur sa petite-fille et son petit-fils :

Ma grand'mère qui, désormais, dédaignait pour elle toutes les joies, les effeuillait et les jetait sous nos pieds comme des tapis de fleurs.

La bonne grand'mère mourut en 1830 et ce fut la fin de cette enfance « féeriquement heureuse ». Au mois d'octobre, Banville fut amené à Paris et « écroué » à la pension Sabatier, rue Richer, n° 9. Les élèves de cette institution suivaient les cours du collège de Bourbon, sur les registres duquel on retrouve le nom de Banville, de 1835 à 1837 ; il dut en sortir en juillet 1838. L'institution Sabatier était fréquentée surtout par des enfants riches [C. p. F., 86] « si bien que la vie y était extrêmement fashionable » ; elle était « gouvernée par une très aimable famille » qui « choya » Banville « comme un fils » [S., 22] ; néanmoins il en gardait un assez mauvais souvenir. Quand il se rappelait « les heures désespérées et effroyablement lentes de cette interminable captivité », il revoyait « les murailles noires et lépreuses, le maigre et triste jardin, où les arbres rachitiques étaient plantés en rang, dans le sable, comme des quilles ; la nourriture sauvage, à peine bonne pour les prisonniers des bagnes, les soupes claires comme le ruisseau d'argent qui coule sous les saules, les poissons navrés et les viandes anémiques, l'abondance exposée au soleil et cuisant dans son amertume, le pain, toujours non cuit, acheté pour dix jours et rangé dans un placard en contre-bas tapissé de papier bleu. Au moral : tous les élans d'âme comprimés, toutes les délicatesses blessées, la platitude et la médiocrité triomphantes, la saleté dans les classes, la misère, l'ignorance, la cruauté et le martyre des professeurs, les maîtres d'étude d'une bêtise surnaturelle qui laissaient tout faire et trouvaient tout bien quand les élèves cotisés faisaient venir des mannes de gâteaux ».

Un souvenir particulièrement sinistre le hantait : celui des pré-

tendues « récréations » de l'établissement. Tous les ans, à date fixe, revenait, avec la fête du maître de pension, la soirée dans la salle obscure et nauséabonde du théâtre Comte, la comédie toujours la même, les tours de prestidigitation immuables et les calembours stéréotypés. Il nous a confié ses désespoirs et sa rancune dans un article des *Souvenirs ;* mais il paraît qu'il n'a pas tout dit et qu'on avait, à la pension Sabatier, des raffinements de tortionnaires. Dans un feuilleton du NATIONAL (11 mars 1872), il est question d'une certaine pièce à spectacle :

Un Demi-siècle, aventures de Ferville et de Denisart, qu'on me menait souvent voir jouer par récréation, quand j'étais écolier ; mais nous regardions, mes camarades et moi, cette réjouissance comme un pensum. Par surcroît notre professeur d'anglais, M. Sadler, avait traduit *Un Demi-siècle* en anglais, sous le titre de *Fifty Years* ; on nous avait imposé l'achat de ce volume et on nous le découpait en versions, qui nous faisaient de nouveau savourer notre incurable ennui du théâtre Comte.

Le tableau est évidemment poussé au noir : Banville n'était pas « captif » à la pension — il s'en faut de tout — et il avait d'autres plaisirs que les tours de M. Comte, « physicien du roi ». « Mes parents habitant la province, je restais à la pension à poste fixe » : or, en 1896, lorsqu'on inaugura la statue de Banville à Moulins, le colonel Laussedat, son ami d'enfance, raconta qu'il le rencontrait, les jours de sortie, chez le frère cadet de M. de Banville ; d'autre part le poète lui-même écrivait dans le GIL BLAS, le 2 décembre 1887, en parlant de ses années de pension :

Peu à peu quelques amis de mes parents *me firent sortir*, comme dit l'argot scolaire, me gardèrent même pendant les vacances qui durent plusieurs jours, et, grâce à eux, je connus très vite et prématurément les théâtres de Paris.

Déjà, dans LE NATIONAL du 4 juillet 1871, il avait dit en rendant compte du *Royaume des Femmes :*

Je me souviens d'avoir assisté à la première représentation de cette fantaisie féerique, non avec la mine guindée et solennelle d'un feuilletonniste venu pour rendre la justice, mais avec un éclair de plaisir dans mes yeux et un rire joyeux sur mes lèvres. Cela tient à ce que ce soir-là, le soir du 5 décembre 1833, j'avais précisément neuf ans et neuf mois moins neuf jours.

Voilà un prisonnier qui voyait assez souvent les portes du cachot s'ouvrir devant lui ! Je suppose même qu'à l'institution Sabatier on devait moins le plaindre que l'envier. Combien de temps, d'ailleurs, fut-il éloigné de sa famille ? Peu de temps avant sa mort, il écrivait au président de l'association des anciens élèves du lycée de Moulins, que sa famille était venue habiter Paris lorsqu'il avait à peine dix ans [1] ; il y a sans doute une légère erreur, puisque les Banville habitaient encore Moulins à la fin de 1833 ; néanmoins, le jeune collégien ne resta pas longtemps éloigné des siens. Comment, d'autre part, concilier la prétendue ignorance des régents avec les deux anecdotes suivantes, racontées dans les feuilletons :

La première fois que j'entendis prononcer le nom de Robespierre, ce fut au jardin des Tuileries ; j'avais sept ans. Au plus épais des marronniers, sous la douce nuit de leurs noirs feuillages, se cache une oasis où les disciples de Platon eussent été heureux de discourir sur l'âme immortelle. Des gradins demi-circulaires, taillés dans un marbre blanc comme la neige, entourent la statue d'un dieu jeune et beau. Devant ces degrés sans tache, un bois sacré de grands rosiers touffus cache ses pieds dans l'herbe semée d'étoiles, et des allées sablées d'or conduisent à l'éclatant escalier, où la blonde Euphrosyne ne dédaignerait pas de poser ses pieds, le jour où avec les nymphes et avec ses sœurs jumelles elle revient nue, mener ses chœurs dansants. Nous passions par là, *mon professeur et moi*, et comme je lui demandais quel roi avait réuni là ces enchantements : « Mon ami, me répondit-il, à une époque lugubre et glorieuse que tu connaîtras et qui s'appelle la Révolution française, un homme, nommé Robespierre, fit planter ces rosiers et tailler ces marbres. Il voulait que les plus sages et les plus vertueux d'entre les vieillards vinssent s'asseoir sur ces degrés pour y servir d'arbitres dans les contestations qui s'élèvent entre les enfants au sujet de leurs jeux. » A cette idée que La Fontaine eût trouvé si belle, je pleurai ; et chaque fois que je passe devant l'oasis du jardin des Tuileries, de douces larmes humectent encore mes yeux à ce souvenir. [**X D.**, 25 mai 1850.]

En admettant que l'anecdote soit authentique, ce professeur ne parlait pas trop mal, pour un pédant crotté, et son élève avait conservé de ses propos un souvenir bien émouvant !

1. *Inauguration du monument de Banville à Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1896, p. 31 et 40.

Est-ce le même personnage, ce vieux professeur « nourri d'Aristophane » dont il question dans LE NATIONAL du 5 août 1872 ?

Ce grand helléniste inconnu... estimait qu'une bonne farce vaut mieux qu'une mauvaise comédie grave, et il adorait le théâtre des savetiers et des harengères.

Il avait pris en amitié son élève et le conduisait souvent aux Variétés, du temps que les bouffons avaient de l'esprit. Une chose pourtant exaspérait le vieux savant : il y avait sur le fronton du théâtre une lyre de plâtre : « C'est un sacrilège, disait-il, et cela portera malheur à la farce ! » — « Comme il avait raison ! ajoute Banville : les Variétés devaient un jour sombrer dans les flots malpropres de l'opérette ! » — Quel dommage que cette conclusion inspire une telle défiance ! Le professeur et sa prédiction ne seraient-ils qu'un mythe ? Il n'en reste pas moins que Banville s'est formellement contredit. Qui donc croire, des *Souvenirs* ou des feuilletons ?

Il ne fut pas, au collège de Bourbon, ce qu'on appelle ordinairement un brillant élève ; ses succès se bornent à un huitième accessit de vers latins en 1837 ! Néanmoins le colonel Laussedat déclarait qu'à onze ou douze ans sa curiosité insatiable frappait tout le monde ;

... à treize ou quatorze ans, il n'y avait plus de doute pour personne, on avait affaire à une nature d'élite, à un esprit supérieur. [*Le Monument de Banville à Moulins*, p. 32.]

Ses premiers vers, écrits entre seize et dix-neuf ans, témoignent qu'il n'avait pas perdu son temps : outre Virgile, Ovide, Homère, il a certainement lu les contes d'Hoffmann et les féeries de Shakespeare, sans compter Marot et peut-être déjà Ronsard. Quant à Vigny, Musset, Hugo, il sait leurs vers par cœur. Mais que pensait-on, au collège et à l'institution, de ces lectures si peu classiques ? Le futur poète dut plusieurs fois connaître les rigueurs de la consigne. Il nous a confié qu'une ode en vers de trois syllabes — comme le *Pas d'armes du roi Jean* — avait été trouvée dans son pupitre et lui avait valu plusieurs jours de pensums [C. p. F., 88] ; mais quand il prétend n'avoir pu lire d'autre poète que Boileau [S., 27], je suis tenté de ne pas le croire. Qui sait si on ne lui confisqua jamais les *Orientales* ni les *Contes d'Espagne et d'Italie ?* Vers 1833, raconte Philibert Audebrand dans LE MOUSQUETAIRE

(16 juin 1854), les « grands » de Bourbon avaient fondé un journal : un des rédacteurs était spécialement chargé d'entretenir des relations avec Alexandre Dumas, un autre avec Victor Hugo. Banville, j'imagine, mérita d'être compté parmi ces jeunes et fervents romantiques ; les avanies que lui méritèrent ses chers poètes ne durent pas peu contribuer à lui faire prendre en grippe la maison de la rue du Havre et la maison de la rue Richer.

D'après une tradition conservée dans sa famille, Mme de Banville n'avait d'autre ambition que de voir son fils se consacrer à la poésie ; son mari avait probablement des projets plus terrestres : Théodore de Banville commença par étudier le droit ; reçu bachelier le 22 novembre 1839, il prit quelques jours après sa première inscription, fut reçu le 15 avril 1841 au premier examen, et prit quatre autres inscriptions en 1841-42, puis abandonna la Faculté [1]. *Les Cariatides* allaient bientôt paraître et, depuis quelque temps sans doute, le poète délaissait « les codes pour les odes » [I., 68]. Il ne semble pas que ses parents aient essayé de le ramener de force aux *Pandectes* et aux *Institutes* : tandis que, vers la même époque, Leconte de Lisle recevait à Rennes de longues lettres de reproches, aggravées encore par les commentaires de l'oncle dinanais, Banville débutait sans avoir eu de récrimination à entendre, de luttes à subir ; il débutait avec toute la gaîté de sa jeunesse, à l'âge où d'autres étaient aigris et attristés prématurément par les disputes intimes, irrités de voir leurs proches nier ou bafouer le « quelque chose » qu'ils sentaient « là ».

Toute cette génération, née entre 1820 et 1825, a grandi dans l'admiration de ses illustres aînés ; mais il faut remarquer qu'au moment où ces jeunes gens commencent à faire œuvre personnelle, la production romantique s'arrête : Vigny se tait après *Chatterton* (1835), Lamartine après les *Recueillements* (1839) ; Hugo va bientôt abandonner l'art pur pour la littérature militante ; G. Sand écrit déjà ses romans socialistes. Quant à Musset, il sombre. Par contre, le *Port Royal* de Sainte-Beuve, le *Rapport sur Pascal* de Cousin ramenaient l'attention du public lettré vers le « grand siècle » ; Rachel faisait applaudir à nouveau Racine. La Pléiade renaissait également : Ackermann, en 1839, rééditait la *Deffence et Illustra-*

1. Je dois ces renseignements à la bienveillance de M. le professeur Jobbé-Duval et de M. le secrétaire de la Faculté de droit de Paris.

tion[1], bientôt suivie des *Œuvres choisies* de Joachim du Bellay (1841) ; Sainte-Beuve allait rééditer en 1843 son *Tableau de la poésie française au XVIe siècle.*

La résurrection des poètes de la Renaissance ne pouvait être qu'agréable aux jeunes romantiques : c'était la revanche définitive des victimes de Boileau, et cette revanche était en grande partie l'œuvre d'un des leurs. Mais il semble qu'ils aient applaudi sincèrement aussi à la résurrection des classiques, et cela n'est peut-être pas aussi étrange qu'on serait porté à le penser tout d'abord. Pour le « bourgeois », le succès de *Phèdre* était « la condamnation à mort des autres genres récemment implantés au théâtre »[2] ; on acclamait Racine surtout pour manifester contre *Hernani ;* mais au fond l'art de Racine n'était pas plus goûté, pas mieux compris que l'art de Hugo. Ce que le bourgeois comprenait, ce qu'il admirait de bon cœur, par tempérament et non sur commande, c'était Scribe, en attendant l' « école du bon sens ». Les artistes qui admiraient Racine, non comme classique mais comme artiste, exprimèrent et expliquèrent d'autant plus volontiers cette admiration qu'ils faisaient voir de la sorte combien celle du bourgeois manquait d'intelligence et de sincérité. Plus on honorait les vrais classiques, et plus on était à l'aise pour lutter contre le pseudo-classicisme des philistins.

Mais l'hostilité contre le bourgeois n'était déjà plus exclusivement littéraire : tous ces jeunes artistes sentaient, plus ou moins nettement, que la bourgeoisie devenait peu à peu une caste, et une caste d'esprit médiocre et borné. Le vrai roi de France, disait Ch. Asselineau, dans sa *Bibliographie romantique,* c'est le bourgeois,

> ... le bourgeois pair de France, député et officier de la garde nationale... modéré comme l'impuissance, ennemi de toute exaltation et de toute grandeur, ignorant tout et ne comprenant rien, ne voulant ni rien apprendre, ni rien comprendre, et par dessus tout fier de son ignorance et de sa sottise.

C'était le bourgeois qui refusait d'accorder les droits électoraux aux capacités, repoussant le talent et la science, affirmant la puissance absolue et exclusive de l'argent. C'était le bourgeois qui

1. Cf. H. Chamard, *Joachim du Bellay*, 1900, in-8°, Bibliographie.
2. P. de Musset, *Biographie d'A. de Musset,* III, 1.

saignait à blanc l'émeute ; c'était lui, toujours lui, qui venait de persécuter et de mettre hors l'Eglise Lamennais, un des *saints* des jeunes romantiques, coupable d'aimer le peuple et d'aller à lui. Aussi tous inclinaient plus ou moins vers un idéalisme fort révolutionnaire ; tous sentaient quelque tendresse pour les réformateurs, pour les « chercheurs d'avenir » si dédaigneusement traités par Musset : Leconte de Lisle et Louis Ménard collaborent à LA PHALANGE et à LA DÉMOCRATIE PACIFIQUE, le légitimiste catholique V. de Laprade donne des vers à la REVUE INDÉPENDANTE de Pierre Leroux.

Toutefois le petit groupe dont faisait partie Banville était plus tiède : sauf peut-être Félix Pyat, qui achevait alors son *Diogène*, les autres, sans être absolument hostiles à « l'art social », voulaient surtout cultiver l'art — sans épithète. Ils allaient applaudir les leçons de Michelet sur les Jésuites [N. T., 167], mais applaudissaient-ils le polémiste ou le poète ? Ils préféraient le peuple au bourgeois, mais ils l'aimaient encore en artistes, parce qu'ils trouvaient en lui, comme diront les Goncourt, des « instincts lyriques ». Mürger, Michel Carré, Jules Adenis, le futur librettiste de *la Jolie fille de Perth*, Privat d'Anglemont, Pierre Dupont se réunissaient souvent dans la petite chambre que Banville habitait chez ses parents, rue Monsieur-le-Prince, et ils y passaient de longues soirées

> ... à entendre chanter des chansons populaires dont ils aimaient les sauvages et caressantes harmonies et les vers pleins de subtiles et délicates assonances. [S., 77.]

Quant à la haine du philistin, elle se manifestait surtout par des farces énormes, des « scies » parfaitement inoffensives au fond : quand on avait prononcé quelques diatribes tonitruantes contre l'épicier, on allait lui jeter une mandragore en carton sur son comptoir [S., 206]. Les uns, comme Baudelaire, recherchaient les sujets macabres, malsains ou répugnants « pour étonner les sots » [S., 87], les autres, en vrais gamins de Paris, pouffaient sans retenue au nez de Joseph Prudhomme et mystifiaient impitoyablement tous les notaires qui s'égaraient dans leur carnaval. Le « bon sens », mot que les bourgeois avaient toujours à la bouche, était, naturellement, exécré parmi eux ; leur muse était la fantaisie, une fantaisie hardie, au besoin, jusqu'à l'absurde. « Vous ne connaissez

pas », écrivait Michel Carré, en tête de ses *Folles Rimes*, quelques mois avant la publication des *Cariatides*,

Vous ne connaissez pas, ô profonds connaisseurs,
Outre les neuf vieilles sœurs,
Une petite muse
A l'œil mutin
Qui, soir et matin,
S'amuse
D'une fleur ou d'un papillon ?
Ce n'est pas celle qu'on vante
Pour une fille savante,
Mais son mince cotillon
Et ses brodequins à frange,
Ses colliers de rubis, ses bagues, ses turbans
A rubans
Lui donnent un air étrange
Qui me charme par dessus tout.
Oui, par le ciel ! c'est la fille que j'aime !
Elle a l'air d'une bohème ;
Que m'importe ! j'en suis fou.
On la nomme Fantaisie
Et sachez
Qu'entre toutes je l'ai choisie
Pour ses chansons et ses colifichets.
C'est la grisette du Parnasse,
Qui vous sourit et qu'on embrasse,
Mais que l'on aime huit jours,
Car il est au-dessus d'elle
D'exiger qu'on soit fidèle
Et qu'on l'adore toujours.
Elle me plaît pour sa même folie,
Et lorsque son bonnet est un peu de travers
Je crois, vrai Dieu ! qu'elle en est plus jolie !
Ne la blâmez donc pas de ce léger travers,
Et, dans son charmant délire,
Si parfois elle met sa tunique à l'envers,
Moins indiscrets qu'Eloi, contentez-vous de rire :
Au lieu d'imiter ce bon roi,
Qui remit sagement sa culotte à l'endroit,
Elle ferait bien pire !

Romantiques de cœur, assez cultivés pour aimer la poésie savante et artiste du XVIe siècle, classiques à l'occasion, pour empêcher le bourgeois de l'être, et fantaisistes pour avoir le droit de le berner, hostiles à une royauté « boutiquière et maltôtière », mais trop purement artistes pour passer franchement à la littérature militante, tels étaient les jeunes gens qui applaudirent à l'apparition des *Cariatides*.

CHAPITRE PREMIER

Les Œuvres de Jeunesse

I. — *LES CARIATIDES*. — La fantaisie de Banville. — Les rondeaux *A Climène*. — La préface de 1842. — Epigrammes contre Scribe et profession de foi romantique. — *La Voie lactée*.

Poésie personnelle et amoureuse. — Le premier amour de Banville. — Les *Amours d'Yseult*. — *Les Baisers de Pierre*. — *Le Songe d'hiver*. — Conception pessimiste du rôle du poète.

Succès des *Cariatides*. — Jugement de Baudelaire. — Imitations de Hugo, de Musset. — Obscurités et faiblesses. — Originalité des *Cariatides*. — Le poète joyeux, le musicien. — Etude rythmique du *Songe d'hiver*.

BIBLIOGRAPHIE. — Première édition en 1842 (annoncée dans le *Journal de la Librairie* du 22 octobre) : « *Les Cariatides, par Théodore de Banville. Paris, Pilout, 24, rue de la Monnaie* », in-16. Précédée d'une dédicace à Victor Perrot et d'une préface en prose datée du 20 septembre 1842 ; il est regrettable que l'une et l'autre aient disparu des éditions suivantes.

Le recueil est divisé en trois livres : I. Poèmes — II. Poésies — III. Odes et épîtres. Au livre I manquent la dédicace *A ma mère* et *les Cariatides ;* au livre II : *Bien souvent je revois...* et la *Vénus couchée ;* en revanche on y trouve une pièce *(Devant l'Océan vert...)* supprimée plus tard ; au livre III manquent : *A ma mère*, *Conseil*, *le Pressoir*, *les Caprices ; Sieste ; Sous bois ;* au contraire les pièces suivantes s'y trouvent, qui ont été supprimées dans l'édition Charpentier : *A M. E. C.*, *A Victor Perrot et Armand Duménil*, *A Niobé N.*, *A M. de Sainte-Marie*.

Deuxième édition en 1857 : « *Poésies complètes de Théodore de Banville, 1841-1854. Paris, Poulet-Malassis et de Broise* », in-16, avec une eau-forte de Louis Duveau. Le recueil est divisé en six livres, *les Cariatides* forment les trois premiers.

Aux pièces de la première édition sont ajoutés : Livre I : un *Envoi* (supprimé depuis), *les Cariatides*, *Confession* (supprimé depuis) ; — livre II : *Vénus couchée ;* — livre III : *A ma Mère*, *le Pressoir*. Les vers *A V. Perrot et A. Duménil* ont été supprimés.

Le texte de cette édition est encore très proche de celui de 1842 ; néanmoins d'importantes modifications ont été faites, notamment dans *la Voie lactée*, dont les deux chants ont été réunis en un seul ; dans *les Baisers de Pierre* (anciennement *Stephen*) ; dans le *Songe d'hiver*, où un épisode a été complètement transformé.

Troisième édition en 1864 : « *Les Cariatides, par Théodore de Banville. Nouvelle édition. I. Les Cariatides — II. Yseult — III. Erato — IV. Les Stalactites — V. Odelettes — VI. Le Sang de la Coupe, les Malédictions de Vénus, etc., etc. Paris, Jules Tardieu, 13, rue de Tournon* », in-16. — C'est la reproduction de l'édition de 1857.

Les Cariatides ont été réimprimées dans la collection Lemerre en 1877 et en 1889 (avec les *Roses de Noël*) ; dans la collection Charpentier en 1891. Comme Banville l'indique à la fin de sa Préface, il a fait encore quelques corrections de détail, mais ces trois dernières éditions n'offrent pas de variantes importantes comme les deux autres.

S'IL fallait en croire la *Dernière Angoisse*, véritable préface en vers (elle était intitulée *Sur ce livre* dans la première édition), la muse des *Cariatides* ressemblerait fort à celle des *Folles Rimes* : c'est une enfant bohème qui n'a cure des grands sujets,

> Qui sait se consoler d'avoir fait un poème
> Où tout semble aller de travers [1] [I, 11],

et qui préfère les lits moelleux, le bon vin, les divans profonds :

> Ma Muse, à moi, n'est pas une de ces beautés
> Qui se drapent dans l'ombre avec leurs majestés
> Comme avec un manteau romain. C'est une fille
> A l'allure hardie, au regard qui pétille ;
> Charmeresse indolente, elle sait parfumer
> Ses bras nus de verveine et de rose et fumer
> La cigarette ; elle a des étreintes lascives,
> Des chastetés d'enfant et des larmes furtives. [I, 46.]

Pourtant cette « Muse folle » n'est pas une grisette : elle a des goûts d'artiste et de lettrée ; il lui faut des décors somptueux, des tapis « que signerait l'ancienne Tyr » [I, 205] ; elle a lu Virgile et

1. VAR. jusqu'en 1877. — Dont le dessin va de travers.

Ovide, elle imite l'un et traduit l'autre : la *Voie lactée* contenait en 1842 une traduction de l'épisode de l'âge d'or, dans les *Métamorphoses*, et *Phyllis* [I, 84] contient de nombreux souvenirs de la troisième églogue :

Cette coupe de hêtre où l'art d'Alcimédon
Sut courber sur les bords par un savoir insigne
Le lierre pâlissant et la feuille de vigne...

pocula ponam
Fagina, caelatum divini opus Alcimedontis
Lenta quibus torno facili superaddita vitis
Diffusos hedera vestit pallente corymbos [v. 36-39].

Tandis que mollement reposés sur cette herbe...

Dicite quandoquidem in molli consedimus herba [v. 55].

Car la Muse se plaît à ces chants alternés

... *Amant alterna Camenae* [v. 58].

Phébus le dieu pasteur, Phébus le dieu du jour,
Par son regard doré m'inspire une hymne sainte
Et je tresse pour lui la palme et l'hyacinthe.

Et me Phoebus amat : Phoebus sua semper apud me
Munera sunt, lauri et suave rubens hyacinthus [v. 63-64].

Tout en fumant, la muse des *Cariatides* rêve à Shakespeare et à Watteau ; elle ne respecte guère les « mystères terribles » : autour d'un Bon Dieu qui se laisse tromper « comme un Géronte », elle installe au Paradis tous les Ariels, Sylphes et Ondins de la *Tempête,* qui peignent en se jouant un décor tout neuf pour le mois de Marie [I, 111].

Elle aime non seulement les fantaisistes, mais tous ceux qui méritèrent d'être maltraités par des gens trop raisonnables. N'a-t-elle pas eu, un jour, l'idée paradoxale de prendre pour patron Trissotin ! Elle a inscrit en tête d'une série de rondeaux et de triolets ce vers des *Femmes savantes* :

Vous avez tant d'Iris, de Phillis, d'Amarantes...

et elle s'est amusée à imiter la phraséologie galante des ruelles ;

les regards « qui allument des feux », l'amour « à nulle autre seconde ». Mais en réalité, rien ne rappelle moins que ces badinages le cuistre de Molière ; si la lourde plume qui avait écrit *Sur le carrosse amarante,* s'était hasardée à écrire le *Rondeau à Eglé,* quelle inconvenance nous eût-elle épargnée ? De plus, devant la pudique Armande, dans un salon où l'on veut « retrancher toutes les syllabes sales », qui donc aurait risqué des vers comme ceux-ci ?

Entre les plis de votre robe close
On entrevoit le contour d'un sein rose,
Des bras hardis, un beau corps potelé,
Suave, et dans la neige modelé,
Mais dont, hélas ! un avare dispose.

Un vieux sceptique à la bile morose
Médit de vous et blasphème et suppose
Qu'à la nature un peu d'art s'est mêlé
Entre les plis.

Moi qu'éblouit votre fraîcheur éclose,
Je ne crois pas à la métamorphose ;
Non, tout est vrai ; mon cœur ensorcelé
N'en doute pas, blanche et rieuse Eglé,
Quand mon regard, comme un oiseau se pose
Entre les plis. [I, 99.]

Non, ce n'est point l'abbé Cotin qui parle ainsi ! C'est aux jolies contemporaines de la Pompadour que furent adressés de semblables compliments ! Ces rondeaux étaient d'abord intitulés : *A Climène ;* Banville les intitula plus tard [1] : *En habit zinzolin :* mauve, lilas, couleurs chères à Watteau ! C'est bien à lui qu'on pense en lisant ces jolis riens délicatement sensuels.

Ce ne sont là que jeux. La muse ne sourit pas toujours ainsi : la préface en prose nous avertit qu'elle a des moments de colère et des moments de désespoir. De colère, parce qu'elle veut se venger de tous les fabricants de littérature mercantile et bourgeoise, parce qu'elle veut les fustiger comme ils le méritent ; de désespoir, parce qu'il n'y a pas, aux yeux d'un jeune romantique, de poète qui ne soit pas désespéré, qui n'ait pas connu, comme Musset, le supplice d'une folle et inguérissable passion pour une maîtresse infidèle. Aux

1. Dans l'édition de 1877.

pièces fantaisistes s'ajouteront donc un élément satirique et un élément élégiaque.

On a trouvé étonnant que moi, rêveur obscur, j'aie osé attaquer, un peu brusquement quelquefois, au coin d'une strophe, les rois de ce temps-ci ; je veux parler des folliculaires et des coupletiers. La prétention est assez neuve en effet et vaut qu'on l'explique. J'ai cependant le ridicule de la croire fondée.

Oui, Messieurs, s'il vous plaît ; oui, je m'attaque à ces hommes parce que ces hommes s'attaquent à l'art ; parce que les uns tuent le livre avec leurs feuilletons, et qu'avec leurs vaudevilles les autres tuent le drame ; parce que ces Scribes, qui sont la contrefaçon française, sont mille fois plus nuisibles et plus venimeux que la contrefaçon belge.

Il me semble, à moi, honni soit qui mal y pense ! que ceux qui ont la bonne volonté, à défaut de talent, ont le droit de flétrir, au nom de la poésie sacrée, ces bandits qui la violent et qui l'éventrent. Si tous ceux qui marchent dans les voies de l'art avaient mis depuis longtemps un stigmate honteux au front des hommes de métier, les choses n'en seraient pas où elles en sont [1].

En réalité ces menaces ne devaient être mises à exécution que sept ou huit ans plus tard, dans les feuilletons du Pouvoir. Le premier recueil contenait seulement quelques railleries plus ou moins dures à l'adresse des mauvais rimeurs et des « hommes de métier » :

Oh ! lorsqu'incessamment tant de caprices noirs
S'impriment à la rame
Et que notre Thalie [2] accouche tous les soirs
D'un nouveau mélodrame...

. . . . . .

Que des Phébus crasseux, en des termes d'argot [3]
Flattent leur Muse vile,
Encensent d'Ennery, jugent Victor Hugo
Et font du vaudeville ;
Lorsqu'on se dit poète en saupoudrant d'aplomb [4]
Des strophes chevillées...

. . . . . .

1. Préface de l'édition de 1842.
2. Serait-ce un souvenir du *nostra Thalia* de Virgile ? (Egl. VI, v. 2.
3. Texte de 1842. — Que de piètres Phébus au regard indigo (1877).
4. Var. — Lorsque de vieux rimeurs fatiguent l'aquilon
De strophes chevillées (1877).

Que ne puis-je, ô Paris, vieille ville aux abois,
Te fuir d'un pas agile ! [I, 139.

...Un tas de gens hideux avaient fondu ta lyre,
Pour en monnayer l'or, ô ma noble Erato ! [1]

Ailleurs encore Banville demandait à son ami Aug. Supersac pourquoi, près de l'éloge,

Rampe la diatribe,
Près du Musset charmant et du Victor Hugo
Le Lemoyne et le Scribe [2] [I, 173.

et la dernière pièce du recueil contenait une épigramme — effacée depuis — contre les rimeurs qui abusent du « cliché » :

Ainsi pour de longs jours suspendons notre lyre,
Gardons-la seulement comme rime à délire [3].

Au lieu de s'attarder à batailler, Banville préférait protester d'une autre manière contre cette littérature de pacotille : il disait bien haut son admiration pour les grands romantiques, ses aînés et ses maîtres, pour Gautier, pour Balzac, pour Musset, pour Hugo surtout, pour le génie « immense et tranquille », à qui les Muses ont dit : « Tu seras roi ! ». La conclusion du long poème de *la Voie lactée* sera un hymne en son honneur : toute poésie était morte sur terre ; la poésie lyrique, la première que l'homme ait connue, avait disparu avec Orphée, l'épopée avec Homère, le drame avec Molière et Shakespeare [4]. Mais Hugo parut : « Je serai la Lyre », dit-il,

Je serai l'épopée et je serai le drame !

Grâce à lui, la Muse immortelle sort de son long sommeil,

Sage, car elle sait ; jeune, car elle rêve.
Son jour se lève bleu ; sur ses bras assouplis
Flotte un voile pourpré. Les temps sont accomplis !

1. *Conseils à Jeanne*, str. 10, éd. de 1842. Cette strophe a été supprimée en 1857 et la pièce entière en 1877.

2. Var. — Le Bourgeois et le Scribe (1877).

3. Var. — Aimons-nous, oublions que nous avons su lire (1877).

4. Je résume d'après le texte de 1842. En 1877 seulement Banville corrigera ce tableau trop simpliste et admettra qu'Orphée et Homère ont eu des successeurs. Il n'en accordera point à Molière ni à Shakespeare ; il semble cependant qu'il aurait dû, en bonne justice, ne pas oublier Beaumarchais, cité à bon droit par la *Préface* de *Cromwell* ?

M. H. Roujon a comparé cet interminable « Discours sur l'histoire universelle de la Poésie » aux « mémoires de galopins édifiés, aux *diligences* que l'aumônier du collège fait rédiger à la veille de la première communion » (Le Temps, 16 février 1905) ; il y a du vrai dans cette boutade : placée tout au commencement du livre, immédiatement après la *Dernière angoisse*, la *Voie lactée* est une maladroite, emphatique, mais ardente et sincère profession de foi romantique.

Que pouvait faire ce jeune homme, tout plein d'une admiration de néophyte pour ses illustres ainés, sinon chanter à son tour ses amours et surtout ses chagrins amoureux ?

Je me sens mille fois heureux de pouvoir causer quelque temps avec mon lecteur (j'allais écrire : mes lecteurs). Je me sens heureux de pouvoir lui parler un peu de ce qu'il va lire ; de cet amour vague, indéfini, et comme protégé par un voile transparent, qui rayonne sur tous ces petits poèmes et illumine le livre entier d'une clarté douce et rêveuse.

J'ai dix-neuf ans. Puis-je juger de cet amour dont je suis si près encore ? Je ne sais ; que pourrais-je en dire que vous ne sachiez mieux que moi ? C'est cet amour que vous connaissez tous, que vous avez caressé et chanté, que vous rêviez avec délice et que vous vous rappelez avec regret. Vous redirai-je les premiers aveux, l'allée des saules, le premier serrement de mains, les nuits d'insomnie ? Qui de vous, au milieu des graves préoccupations de sa vie, ne verse quelquefois une larme d'enfant et ne redit tout bas le nom de son Yseult à une fleur fanée ?

Après ces premières illusions qui sont si douces, viennent les regrets et la mélancolie, qui sont encore une seconde jeunesse ; puis les soucis de la vie sérieuse, les passions d'un jour, l'homme de pierre. Avant, Pendant et Après ; tout mon livre est là, tout s'y groupe autour d'Yseult, type suprême. [Préface de 1842.

Un peu plus loin il déclare derechef que l'histoire d'Yseult est une histoire vraie et « qu'il aime encore cette femme ».

Il est malheureusement difficile de savoir au juste quelle créance méritent ces affirmations. Dans *les Baisers de Pierre*, Banville interrompt le récit des aventures de son héros pour adresser cette apostrophe à la dame de ses pensées :

O vous que j'appelais mon âme, vous, Madame,
Que je mêle toujours en mes songes flottants
A tous mes souvenirs d'aurore et de printemps,

Vous le rappelez-vous, lorsque le soir flamboie,
Ce vieux jardin riant, plein d'ombre et plein de joie ?
Ce fut là le berceau de nos jeunes amours...
Hélas ! où s'envola cette rapide ivresse ?
Maintenant, chaque été, la brise vous caresse
Dans un vague séjour d'eaux quelconques, et moi
Je me suis fait mener, je ne sais trop pourquoi,
Au fond d'une province où des Nemrods sauvages
Dévorent, sans que rien puisse apaiser leurs rages,
Comme au temps où, quenouille en main, Berthe filait,
Des brochets monstrueux et des cochons de lait. [I, 68.]

Ces vers s'adressent-ils à l'Yseult qui inspira les poèmes amoureux des *Cariatides ?* Cette amourette de collégien n'a rien en soi d'invraisemblable, mais rien non plus ne permet de savoir si Banville aima vraiment, vers la dix-septième année, une jeune fille qui devint bientôt la femme d'un autre, et si ses parents jugèrent bon de l'éloigner alors de Paris.

Dans l'odelette intitulée *Confession*, qu'on trouve seulement dans les éditions de 1857 et 1864, Banville avoue qu'il a chanté la passion et le désespoir d'un ami :

Les jours, ami, sont révolus,
Le soleil d'autrefois n'a plus
Autant de flamme,
Même on a changé le décor ;
Ecoute-moi, parlons encor
De cette femme.

Au temps où, malade et rêvant,
Tu me racontas si souvent
Tes catastrophes,
Ton pauvre cœur en étouffait !)
Le croirais-tu bien ? j'en ai fait
Chez moi des strophes !

C'est pourtant vrai, frère, je vends
Tes pauvres oiseaux tout vivants ;
Il faut en rire.
Ton roman si vrai m'a séduit ;
Voilà pourtant où nous conduit
Le goût d'écrire !

Comme si je l'eusse épié
Dans mon poème copié
Sur la nature
(Ami, ne me querelle point !)
Tu trouveras de point en point
Ton aventure.

Malgré notre diverse humeur,
Comme moi, n'es-tu pas rimeur ?
Donc, ami Charles,
Pour nous il est bien entendu
Que dans cet ouvrage éperdu
C'est toi qui parles.

Que veux-tu ? J'ai suivi le flot !
Hélas ! j'ai rimé ton sanglot
Qu'il eut de charmes !
Tout comme un auteur de grand ton
Qui rafraîchit son feuilleton
Avec ses larmes.

J'ai cloué là ta passion.
De la sorte l'émotion
N'est pas petite ;
De cette façon-là du moins,
En public et devant témoins
La chair palpite.

J'ai lu mes vers dans un salon,
Avec la morgue d'Apollon
La plus exquise
Et comme un vrai carillonneur.
Au fait, je me suis fait honneur
De ta marquise ;

Mais toi qui connais bien mes lois,
Tu sais le petit nez gaulois
Qu'enfin j'adore ;
S'il lui faut ses quatre repas,
Ces belles pêches ne sont pas
Pour Théodore.

Pour les cueillir en si haut lieu
J'ai les façons d'un Richelieu
De l'amourette
Qui ne sent pas assez l'amant
Et fume trop nonchalamment
La cigarette.

Je ne crois pas, toutefois, qu'il faille prendre à la lettre ces aveux et se représenter le jeune poète s'appropriant de sang-froid les confidences d'un ami pour en faire de la « copie ». Mais il est bien possible qu'en écoutant cet ami — sans doute plus âgé et plus passionné — lui conter ses joies et ses douleurs d'amant, il ait été gagné par cette passion, il ait fini par s'imaginer qu'il l'éprouvait lui-même. Cette espèce de suggestion était encore bien plus facile s'il avait aimé lui-même et connu le chagrin d'une rupture.

Au fond, il importe peu de savoir quel a été le héros de cette « histoire vraie », car elle est aussi peu personnelle que possible. L'amant aperçoit Yseult dans une église et il croit voir

Un ange de splendeur aux formes immortelles [I, 73] ;

tout de suite, il est devenu amoureux. C'est ainsi, par parenthèse, que du Bellay, qui imitait Pétrarque, devint amoureux d'Olive ; et c'est à l'église aussi que le jeune Gœthe, à quinze ans, allait contempler sa bien-aimée[1]. Mais, plus heureux ou moins timide, l'amant d'Yseult a pu lui parler — et elle lui a répondu. Depuis, il a gardé le souvenir de la chère parole de l'aimée.

Comme un parfum subtil dans un vase d'onyx [I, 74],

il lui a donné « son cœur et sa vie », sachant bien que ce n'était rien, et se désespérant de ne pouvoir donner plus. Son amour n'a point été repoussé : bientôt il va faire avec sa dame

... de lointaines courses
Sous l'abri des feuillages verts [I, 77] ;

ils ont « des nuits pleines d'amour », où le plaisir pourtant n'est point sans mélange, car l'âme du poète est une de ces âmes plaintives

Qui sont comme la sensitive
Et que le bonheur fait mourir. [I, 79.

1. Cf. Bossert : *Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains*, 2e éd., Paris, Hachette, in-16, chap. VII, p. 130.

L'ardent amour d'Yseult l'inquiète :

Dans vos colères de tigresse,
Vous m'avez fait des nuits d'ivresse,
Où le désir sous la caresse
Pleure le râle de la mort,
Où toute pudeur se profane,
Où l'ange le plus diaphane
Se fait bacchante et courtisane
Et grince des dents et vous mord. [I, 81.

... Je ne sais quel souffle en votre âme
Alluma cette mer de flamme,
O jeune déesse, et j'ai peur. [I, 83.]

Puis brusquement le rêve a cessé :

L'arbre pensif s'incline encor, l'insecte rôde,
L'églantier semble rajeunir,
Le vent a son parfum, l'herbe son émeraude,
Notre amour est un souvenir. [I, 84.

Banville déclare qu'il a voulu chanter le premier amour, le seul amour pur et véritable qu'il soit permis à l'homme de connaître :

Il ne craint pas que Dieu le voie,
C'est un amour pur et sans fiel
Où toute notre âme se noie
Et dont l'aile ne se déploie
Que pour s'élancer vers le ciel ! [I, 146.

Mais il ne dure qu'un instant ; bientôt lui succèdent « les soucis de la vie sérieuse, les passions d'un jour, l'homme de pierre ». Cette idée était reprise et expliquée dans un passage de *la Voie lactée* supprimé en 1877 :

Nous avons deux amours : l'un dore le matin
De la vie ; au rayon d'une céleste flamme,
C'est le moule divin où se précise l'âme,
C'est l'amour sérieux, candide et triomphant,
Le rêve calme et pur, comme un rêve d'enfant.
Mais ce spectre adoré dans un chaste mystère
S'envole sans pitié vers le ciel ou la terre,

Dans son manteau de pourpre ou dans son blanc linceul,
Et laisse le rêveur inconsolable et seul.
C'est l'heure où la souffrance, emplissant l'âme veuve,
En mûrit la saveur par cette double épreuve,
Où l'homme, suspendu sur les gouffres ouverts,
Enthousiaste encore, a compris le revers.
L'heure où la Muse, instruite et toujours vierge, allie
La science et l'amour, le nectar et la lie,
Où le barde mourant sous son masque rieur
S'est assez approché du monde extérieur
Pour entendre à ses pieds l'autre amour, bruits profanes,
L'appeler par la voix de belles courtisanes.
Mieux vaudrait au nageur caressé sous les eaux
Prêter l'oreille aux voix qui sortent des roseaux
Et présenter sa joue au baiser des sirènes
Chatoyant sur la vague ou sur l'or des arènes
Qu'au poète inspiré lorsqu'arrive ce jour
De présenter son âme aux sirènes d'amour ;
Car ce chant gracieux qui le frôle et l'éveille
Sera son chant de mort s'il y prête l'oreille.

« Après », c'est donc le plaisir grossier, dégradant, le plaisir que vendent les marchandes d'amour, les femmes marquées d'un stigmate qu'elles veulent en vain dissimuler [1, 155], les courtisanes qui portent au front

... ce triangle maudit
Que le doigt de Dieu marque au front des mauvais anges. [1,64.]

Pour qui faiblit, c'est la déchéance à bref délai : telle est l'idée maîtresse des *Baisers de Pierre* et du *Songe d'hiver*.

Les Baisers de Pierre, c'est l'histoire d'un homme qui a sombré, après avoir été honteusement trahi par la première femme qu'il a aimée. Stephen — Prosper dans les éditions ultérieures — a seize ans ; il aime follement sa cousine Judith ; pendant huit jours, ils ont de fort tendres entretiens, qu'une série de contre-temps vient interrompre : brusquement le jeune homme perd sa mère, puis un oncle dont il va recueillir l'héritage,

De plus, quand il revint, son père avait quitté
Notre monde frivole et plein d'iniquité ;

enfin, pour surcroît de malheur, il retrouve Judith mariée au plus

noble et au plus sot des marquis. La dame ne demande pas mieux que d'égratigner

Le papier qu'a noirci, par un affreux mystère
Hymenaeus, dieu jaune en habit de notaire [1] ;

pourtant le « papier » reste intact ; le mari surprend les deux amants et voici comme Judith se tire de ce mauvais pas :

Elle jeta la lampe avec un grand fracas
Et se mit à rugir ce cri de rage folle
Que hurle avec horreur la femme qu'on viole.
Aussitôt parut, fier comme un toréador,
Un suisse vert lézard caparaçonné d'or...
... Il arrêta Stephen et, contre tout usage,
Le jeta sans façon par la fenêtre, avant
De regarder au moins s'il faisait trop de vent.

Prosper, bafoué par sa maîtresse, veut se consoler « en s'engouffrant vivant dans une mer de femmes » ; mais ni actrices, ni « rats », ni princesses, ni courtisanes illustres ne peuvent lui faire oublier son premier amour :

Chaque pas, chaque souffle était un souvenir
De ce bonheur enfui pour ne plus revenir.

Enfin, ruiné moralement et physiquement, le héros vieilli avant l'âge, revient à sa petite chambre du quartier latin ; il pleure d'émotion en la revoyant telle qu'il l'a laissée, il croit « retrouver son chemin vers l'azur idéal », mais la flamme est éteinte, le cœur de l'artiste égaré est « vide et faux » :

...il se décide
A chercher lentement le plus noir suicide,

et pour mieux tuer « l'existence et le moi »,

Il se fit substitut du procureur du roi [2].

Ce conte n'est certainement pas le meilleur morceau des *Cariatides* : une fin burlesque, de froides plaisanteries, des grivoiseries banales y déshonorent une idée sérieuse. On se demande si Banville

1. Var. — Hymen, ce dieu qui porte un habit de notaire (1877).
2. Var. — Ce Pindare vaincu s'est fait vaudevilliste (1877).

a voulu seulement conter une vulgaire histoire de femmes, ou s'il a voulu protester contre l'imprudente exaltation de la passion — de toutes les passions en bloc. A-t-il pris ce ton de jeune viveur pour ne pas avoir l'air de faire un sermon, ce qui eût été du dernier bourgeois ? Il n'importe ; le fond et la forme jurent ensemble, le mélange est déplaisant, l'intention véritable ne se laisse pas voir suffisamment. *Le Songe d'hiver*, malgré de nombreuses faiblesses, est incontestablement supérieur. Le poète y raconte comment il a, grâce à la Muse, évité le sort de Prosper : une nuit qu'il s'est endormi après avoir longtemps pleuré sur son premier « désenchantement d'amour », deux femmes lui apparaissent en songe, superbes et magnifiquement vêtues :

L'une, aux cheveux roulés en onde,
Etalait haut sa tête blonde
Sur les lignes d'un cou nerveux ;
Ardente comme un vent d'orage,
Quand son front commandait l'hommage
Sa lèvre commandait les vœux ;
L'autre, plus blanche que l'opale,
Sous le manteau de ses cheveux
Voilait une beauté fatale. [I, 92.]

Toutes deux veulent l'entraîner ; mais quand elles ont parlé, une vierge au front charmant intervient et s'écrie : « Vous mentez toutes deux ! » Elle fait voir au jeune homme « le grand délire charnel », le festin étrange où, dans un palais à la Piranèse, autour d'une table aveuglante d'ors et de cristaux, boivent « tous les Dons Juans et toutes les Vénus ». La femme blonde préside : par moments les Dons Juans se lèvent, vont lui baiser les seins, puis retournent s'asseoir, « plus graves et plus forts ». Mais des enfants se glissent dans la salle et veulent faire de même : brisés par l'étreinte de la courtisane, ils tombent et la femme pâle qui dormait dans un coin s'éveille pour les mordre. D'autres leur succèdent et les cadavres s'amoncellent ; le poète veut les suivre, la vierge l'arrête et lui dit : « Cette femme blonde est la Volupté, cette femme pâle est la Mort ». La vision s'évanouit, mais à son réveil le jeune homme trouve à son chevet l'ange de la poésie :

C'est l'enfant à la lyre, aux célestes amours,
Que depuis j'ai suivie et je suivrai toujours
Dans son chemin aride.

Voilà pourquoi, souvent sur mon front fatigué,
On voit, dans les éclats du rire le plus gai,
Grimacer une ride. [I, 108.]

C'est un triste sort, en effet, que celui de l'artiste : souffrir et renoncer, tel est son lot. L'élu est

... choisi par les dieux pour la grande douleur [I, 15] ;

il doit aimer, et tantôt la mort lui enlève l'amante, tantôt la trahison tue son amour ; il est l'Orphée éternellement condamné à perdre Eurydice. Il sent en lui quelque chose de divin, qui l'épouvante et qui l'écrase :

Car l'inspiration, brisant le front débile,
Pour celui qui la porte a le poids d'un forfait. [I, 119.

Il se sait grand et il se voit honni ; à lui l'outrage, la couronne d'épines, le calvaire qu'on monte sous les insultes ! Homère mendiant, Ovide et Dante exilés, le Tasse fou, Cervantès esclave, Chénier condamné à mort...

Et dans ses colères la vie,
Brisant ce qui leur était cher,
D'une dent folle, inassouvie,
Mordait cruellement leur chair

Et les poursuivait, misérables
Qui n'espèrent plus de rachats,
Ayant tous leurs fronts vénérables
Souillés de ses impurs crachats. [I, 138.

... Ainsi, vous le voyez, le poète et l'artiste
Suivent l'un près de l'autre un chemin morne et triste,
Bordé d'arbres sans ombre et de fleurs sans parfum ;
C'est là qu'il faut surtout laisser toute espérance
Et ne croire qu'en soi ; pour tous c'est la souffrance
Et la gloire pour quelques-uns [1].

Quant au succès, l'artiste n'en veut pas : il dédaigne, il craint, il fuit

... le bruit qui déshonore
Et le vil applaudissement. [I, 191.]

1. *Conseils à Jeanne* (1857) ; *A M. E. C.* 1842, supprimé en 1877.

La vraie gloire est une fleur qu'on ne cueille pas en ce monde ; seule la radieuse mort peut attacher sur les fronts le noir laurier [1, 139]. Et c'est seulement au prix de cette abnégation, de cet absolu renoncement, que le poète méritera d'être le prophète, le frère de l'aigle irrité, celui qui peut

... causer face à face
Avec les anges, rois du ciel [1].

*
* *

Comment *les Cariatides* furent-elles accueillies ? D'après les *Souvenirs*, elles scandalisèrent les « Revues bien pensantes », leur auteur passa « auprès des Philistins » pour un être « criminel et subversif » ; en revanche, la préface des *Stalactites* parle des « nombreuses marques de sympathie » que reçut le jeune poète. A vrai dire, le livre paraît avoir fait peu de bruit. Toutefois on lit dans la Revue de Paris, du 15 juillet 1856, que Banville

... débuta par un des plus remarquables volumes de vers dont notre génération se souvienne. *Les Cariatides* placèrent leur auteur à un rang qu'il ignora lui-même, tant il est vrai qu'il faudrait rester digne de son rêve pour arriver au vrai succès.

Mais cet article [2], foncièrement malveillant, veut démontrer que le poète a continuellement déchu depuis *les Cariatides* jusqu'aux *Odelettes :* il se pourrait qu'on eût, pour les besoins de la cause, exagéré le succès de sa première œuvre.

Cependant il est exact que les bourgeois crièrent au scandale ; une revue imprimée à Moulins fulmina contre l'impudique poète qui déshonorait sa ville natale :

M. Th. de Banville est un jeune homme de dix-neuf ans ; il veut bien nous l'apprendre dans les quelques lignes de prose sans titre dont il fait précéder son recueil...

Or la poésie du Parisien de dix-neuf ans semble être celle d'un homme qui a déjà éprouvé tous les faux enchantements d'une vie dissipée : elle ne respire qu'ironie amère, profond mépris de toutes choses saintes, appétits sensuels et grossiers ; elle est toute imprégnée

1. *Conseils à Jeanne.*

2. Il est anonyme. L'avertissement des éditeurs, en tête de la 1re édition des *Odelettes*, l'attribue à Louis Ulbach.

de fumée de tabac, de saveur de rhum et de je ne sais quelle senteur nauséabonde de mauvais lieu ; elle affecte la désinvolture d'un Don Juan aviné et l'allure immodeste d'une fille de joie. Le jeune auteur s'en fait même un mérite et s'en vante en plus d'un endroit de son livre d'une manière assez dégagée...

... Nous ne serions pas étonnés, nous, que M. de Banville, qui sait par cœur Homère, Hésiode et Virgile, enfant de bonne maison qu'il est et même un peu aristocrate à ce qu'il nous semble, ne fût qu'un Don Juan de contrebande ; nous ne croirons jamais que sa personne sente l'alcool et le tabac autant que sa poésie ; nous parierions même qu'il fréquente beaucoup plus les salons que les divans et qu'il n'est pas aussi coutumier des Lorettes qu'il voudrait nous le faire croire...

... *Les Cariatides* sont une œuvre hâtive qui a germé prématurément au ferment de notre civilisation corrompue : elles reflètent avec une naïveté brutale les passions déréglées et les appétits sensuels d'une société sans doctrine et sans mœurs...

... C'est comme un impudent défi jeté à la dépravation de notre siècle : il préconise l'or, le vin et les femmes perdues [1].

La Revue indépendante, de Pierre Leroux, fut également sévère pour le débutant, mais ce fut sans doute pour justifier le proverbe : « Qui aime bien châtie bien » ; de rudes vérités se mêlaient dans son article à des compliments qui témoignaient d'une intelligente sympathie :

L'affectation est le défaut capital de M. de Banville. Il se rattache à l'école romantique : il en a les qualités, mais aussi les vices, et c'est dommage, car M. de Banville est poète, jeune qu'il est (dans sa préface il se donne dix-neuf ans [2]). Il est déjà le maître de son vers et le plie à son gré ; son style est tout images, mais souvent les images sont grotesques, fausses, impossibles. M. de Banville abuse de la couleur, du brun, du bleu, du rouge ; qu'il décharge sa palette, et, puisqu'il a étudié André Chénier et ses maîtres, Homère, Hésiode, Virgile, qu'il leur demande le secret de cette pureté, charme de leur poésie. (10 décembre 1842.)

En définitive, le journal socialiste considérait Banville comme

1. L'Art en Province, 1843, 1re livraison, Moulins, Desrosiers. — Cet article m'a été communiqué par M. Rochegrosse ; il porte ces mots, écrits par la femme du poète : « Premier article écrit sur Th. de Banville ».

2. Ce tour est à remarquer : on dirait que l'auteur de l'article n'ajoute guère foi à la déclaration pourtant exacte de Banville ; on ne pensait pas, apparemment, que *les Cariatides* pussent être l'œuvre d'un si jeune écrivain.

« un homme d'avenir », et l'exhortait, ce qui était encore une manière de louange, à prendre rang parmi les partisans de « l'art social » :

Ceux qui meurent et ceux qui combattent renferme une critique fort juste et fort bien exprimée. Le peuple en un jour de colère s'adresse aux poètes, exclusifs amants de la forme, et leur crie :

Qu'avez-vous fait, sinon de jeter votre harpe
A la folle nymphe des airs ?...
... Dieu n'est que le Dieu fort, et sa droite n'exauce
Que celui qui lutte et qui veut,
Mais votre chant plaintif est une note fausse
Où nul principe ne se meut.

Que M. de Banville médite sur ces reproches que l'humanité a droit d'adresser à ceux que Dieu avait faits ses prophètes (*vates*) et qui ont renié l'idée, la beauté invisible, pour n'adorer et ne cultiver que la forme ! Son prochain recueil y gagnera, car nous attendons avec confiance ce second recueil.

En faveur de ses bonnes intentions, on lui pardonnait cette fois les poètes qui « jettent des harpes aux nymphes », et « le chant qui est une note où se meut un principe ». Même on trouvait que Banville s'était « fort bien exprimé » ! Rien ne nous rend indulgents comme de vouloir gagner un néophyte à la bonne cause et de retrouver chez les autres les idées qui nous sont chères !

Banville fut-il sensible aux éloges de la REVUE INDÉPENDANTE ? J'en doute ; je croirais même qu'ils produisirent un effet inattendu. Toujours est-il que les *Souvenirs* n'en parlent point et qu'ils notent seulement l'accueil fait aux *Cariatides* par Vigny et J. Janin. Le premier fit, parait-il, appeler le jeune poète et lui mit entre les mains son livre « annoté et commenté d'un bout à l'autre » [S., 42] ; le second lui écrivit « une lettre de quatre pages, spirituelle, irritée, lyrique, paternelle, furieuse, illisible surtout, dans laquelle, tout en l'accablant de louanges mêlées d'objurgations et d'insultes, il le sommait de venir lui exposer ses audaces romantiques » [S., 58]. Nous ne possédons ni l'exemplaire annoté par Vigny, ni la lettre de Janin ; mais nous connaissons l'avis de Baudelaire :

Vous avez empoigné les crins de la déesse
Avec un tel poignet qu'on vous eût pris, à voir
Et cet air de maîtrise et ce beau nonchaloir,
Pour un jeune ruffian terrassant sa maîtresse.

L'œil clair et plein du feu de la précocité,
Vous avez prélassé votre orgueil d'architecte
Dans des constructions dont l'audace correcte
Fait voir quelle sera votre maturité. [*Fleurs du Mal*, XVI.

Ainsi *les Cariatides* promettent beaucoup, mais le talent de leur auteur n'est pas encore mûr ; Baudelaire a dit, dans l'*Art romantique,* ce qu'il leur reprochait :

Les nombreuses et involontaires imitations, la variété même du ton, selon que le jeune poète subissait l'influence de tel ou tel de ses prédécesseurs, ne servirent pas peu à détourner l'esprit du lecteur de la principale faculté de l'auteur. [2e éd., 1868, p. 366 sq.

Ce reproche fut fait à Banville dès 1842 et nous savons par la préface qu'il ne le reçut pas sans amertume :

Parmi les donneurs de conseils, il y en a qui me trouvent trop original !... Pour les autres, je ne suis qu'un faiseur de pastiches. *La Voie lactée*, c'est Hésiode ; *Stephen* et *la Lyre morte*, c'est Alfred de Musset ; *le Songe d'une nuit d'hiver*, c'est Hoffmann ; *le Songe d'une nuit de printemps*, c'est Shakespeare ; *Phyllis* et *Clymène*, c'est Virgile ; le reste, c'est Victor Hugo. Victor Hugo toujours, Victor Hugo quand même.

Les critiques ne visaient probablement pas les pièces que cite la préface. *Phyllis* est bien une imitation de la IIIe Bucolique, mais c'est une imitation assez libre ; *le Songe d'une nuit de printemps*, tout plein qu'il est de fantaisie shakespearienne, ne peut être appelé un pastiche de Shakespeare ; *le Songe d'hiver* ne rappelle que de fort loin Hoffmann, et *la Voie lactée* ne s'inspire pas d'Hésiode mais de Victor Hugo. Dans sa jeune impatience, Banville a travesti, jusqu'à l'absurde, ou presque, des reproches assez bien fondés.

Trop d'imitations, pas assez de sentiments vrais, c'est bien là le défaut capital des *Cariatides*. Pourquoi ce jeune homme est-il si pessimiste, pourquoi cette conception si triste de la vie et de l'art ? — « Rien de plus sincère, de plus touchant, dit G. Vicaire, que cette mélancolie, quasi sans cause, des très jeunes gens qu'effarouche la vie. C'est comme un effroi devant l'inconnu, et si naturel ! » [1] — Soit ; la forme n'en reste pas moins trop impersonnelle ; on

1. Préface des *Jeunes Tendresses*, de M. André Foulon de Vaulx. Lemerre, 1894.

reconnait trop facilement au passage des bribes de Vigny, des fragments de Musset, des pages entières de Victor Hugo. *La Voie lactée*, par exemple, n'est que la paraphrase d'un passage de la *Préface* de *Cromwell :*

La poésie a trois âges dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame... Cette triple poésie découle de trois grandes sources : la Bible, Homère, Shakespeare. [Ed. Souriau, p. 214.]

Il est vrai que *la Voie lactée* place Molière sur le même rang que Shakespeare ; mais si la *Préface* de *Cromwell* ne lui faisait pas cet honneur, elle le mettait du moins au nombre des « génies caractéristiques de notre scène » [p. 231]. Ailleurs encore le disciple semble s'éloigner du maître : Orphée a remplacé la Bible ; mais comparons les deux passages : nulle part l'imitation n'est plus fidèle :

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne... [P. 176.]

Lorsqu'au jeune univers aborda l'homme vierge,
Il raviva d'abord ses poumons contractés
A cet air tout rempli de ses divinités ;
Puis lorsqu'il put jeter un regard sur la plaine
Immense, déroulée à ses pieds, toute pleine
De parfums et d'amour, qu'il entendit les voix
Des brises caresser l'ombre errante des bois,
Et qu'au bruit des torrents irrités, sur le faîte
Des monts, il vit l'orage illuminer la fête,
Il sentit que son cœur, dans ce sublime lieu,
Comme un hymne d'amour montait aux pieds de Dieu [1].

Les emprunts de ce genre ne sont point rares dans *les Cariatides :* Shakespeare

... pourrait emporter dans les plis de sa robe
... Nos géants d'aujourd'hui drapés dans leurs manteaux [I, 32] ;

c'est évidemment un souvenir, trop précis, d'*Hernani* [A. IV, sc. I] :

Des nains que je pourrais, concile ridicule,
Dans ma peau de lion emporter, comme Hercule !

1. *La Voie lactée*, version de 1842, p. 13. Supprimé en 1877.

Voici qui vient en droite ligne des *Nuits :*

> ... Comme avec terreur ma chair a frissonné !
> Quel est ce bruit lointain ? Ah ! l'horloge a sonné. [I, 133.
> ... La douleur est pour l'âme un fécond aliment. [I, 118.

Musset s'était permis des enjambements de ce goût :

> ... deux cardinaux, dix-neuf
> Evêques, treize abbés, cinq cents prieurs, soixante-
> Un chanoines, quatorze archidiacres, cinquante
> Docteurs... [*Mardoche,* XXXVII.

On en retrouve d'aussi intrépides dans *les Cariatides :*

> Dix hommes, vingt flacons pleins, et cinquante mille
> Francs... [I, 61.
>
> ... C'était comme un grand remue-
> Ménage délicieux. [I, 112.

La défenestration de Stephen n'est pas sans analogie avec l'évasion de Mardoche ; les transports amoureux d'Yseult, la vierge qui se fait tigresse, l'ange qui devient bacchante et courtisane, rappellent de fort près la Belle Andalouse.

En même temps que ces trop nombreuses imitations, le mauvais goût, l'obscurité, la gaucherie du style témoignaient également de l'extrême jeunesse de l'auteur. Le « dieu jaune » de l'hyménée a disparu dès la seconde édition (1857), mais on trouve encore dans *les Amours d'Elise* (anciennement *Yseult*) une odelette qui devait causer quelques remords à l'auteur des *Odes funambulesques :*

> Ah ! si j'étais la rose
> Que le soir brun
> En souriant arrose
> D'un doux parfum. [I, 74.

Qu'était-ce là, en effet, sinon

> ... ce genre faux et absurde où des êtres, parfaitement classés comme mammifères, font toujours semblant de croire qu'ils sont oiseaux ou fleurs, ou qu'ils pourraient dans certaines circonstances le devenir. III, 199.

Quant à l'obscurité, on peut en juger par cet hymne à la

Volupté, chanté par les Dons Juans dans *le Songe d'hiver* (version de 1842) :

Coupe ! Sein ! Lyre !
Triple délire
Où ne peut lire
L'œil d'Israël !
Sous ton déisme
Se brise au prisme
Le synthétisme
Originel !

Lyre ! qui sculptes
Pour tous les cultes
Des fleurs abruptes [1]
Sur leurs tombeaux,
Tu dis dans l'ombre,
Triangle sombre,
Le divin nombre
Aux sept flambeaux !

Sein ! marbre esclave,
Gouffre que lave
Le flot de lave,
Spasme auguré !
Le corps qui rêve
Parfois s'achève
Et se relève
Transfiguré !

Coupe ! Charite
Du néophyte,
Ame du mythe !
De ton corps saint
Coule et transpire
Le flot de myrrhe,
Où boit la lyre,
Où meurt le sein !

Coupe ! Sein ! Lyre !
Triple délire ! etc.

Il est probable que deux ou trois ans plus tard, Banville s'égayait

1. Y a-t-il lieu de faire remarquer que *sculptes* et *cultes* ne riment pas avec *abruptes* ?

tout le premier de ce phébus. Lorsqu'il collaborait à LA SILHOUETTE, ce journal publia le procès-verbal d'une fantaisiste réunion où l'on avait discuté si l'on sacrerait Victor Hugo « bon dieu ». Parmi les hugolâtres, figure « M. de Banville, auteur de *Coupe ! Sein ! Lyre !* » ; l'épigramme aurait été bien cruelle, si la plaisanterie n'avait été rebattue et cent fois répétée par le poète lui-même.

D'autres pièces, plus claires en apparence, ne laissent pas d'offrir bien des difficultés. Pourquoi ce titre de *Cariatides ?* Banville a essayé de l'expliquer en 1857 : les Cariatides dont il s'agit sont celles qui soutiennent le temple d'Apollon ; devant elles défileront les héros et les dieux de l'amour. Je ne prétends pas que le symbole soit parfaitement intelligible ; mais cette explication même, si insuffisante qu'elle fût, manquait en 1842 ; la REVUE INDÉPENDANTE signalait cette lacune, non sans malice :

> Vous dire pourquoi son auteur a intitulé [le recueil] *Cariatides* plutôt que bas-reliefs, ogives, arceaux, me serait fort difficile : aujourd'hui appeler les choses par leur nom, nommer un chat « un chat », un poème « poème », sent trop son M. Jourdain.

Pourquoi le poème sur les trois âges de la poésie est-il intitulé *la Voie lactée ?* Dans l'édition de 1877, les vingt premiers vers donnent une raison, satisfaisante cette fois : la voie lactée, c'est la poésie ; les astres innombrables qui la composent, ce sont tous les maîtres de l'Ode, de l'Epopée, du Drame. Mais ce début a été refait après coup : de 1842 à 1864, le poème débute par une invocation à la Muse, dans laquelle il n'est nullement question du titre.

D'autre part, il n'était guère facile au lecteur de suppléer à l'explication absente : si la voie lactée peut symboliser la poésie, c'est que toutes deux illuminent, ininterrompues, l'une toute la sphère du ciel, l'autre tout le passé ; dans l'édition de 1877, Banville a pris soin de nommer les disciples, les continuateurs de chacun des grands maîtres (cf. p. 20 et 26). Au contraire, dans la version de 1842, il était dit expressément que ni Orphée ni Homère n'avait eu de successeur :

> ... Ainsi mourut Orphée,
> La Lyre. Et nul depuis n'eut le cœur assez vain
> Pour toucher de la lèvre à son rythme divin ;
> Nul fils prédestiné de la Grèce féerique
> N'entendit dans son cœur l'écho du chant lyrique.

Après la mort d'Homère,

... plus d'un pygmée à l'ambition vile
Voulut se pavaner dans l'armure d'Achille
Et, sentant sous ses pas l'oubli, gouffre béant,
Se tailler une lyre à celle du géant.
Mais Apollon divin, le fils blond de Latone,
Le dieu ceint de laurier dont la force environne
Chrysa la ville d'or et la verte Cyllo
Et qui mire son front dans les moires de l'eau,
Foudroya d'un regard ces artisans de ruses...
... Nul n'osa plus depuis convoiter cette part
Que garde l'Olmius de son glauque rempart,
Et nul, si grand qu'il soit par la lyre ou l'épée,
Ne l'ose.
Ainsi mourut Homère, l'Epopée.

Orphée et Homère sont représentés comme deux astres isolés, non comme les principales étoiles d'une innombrable nébuleuse ; mais alors le symbole ne se comprend plus.

Enfin la forme est souvent faible et l'inexpérience de l'écrivain apparaît d'autant plus qu'il a pour la rime riche un culte intempérant. Les *Imprécations d'une Cariatide* contiennent quelques rimes à rendre jaloux « le grand Cretin au vers équivoqué » :

... Ces clochetons à dents, ces larges escaliers
Que, dans l'ombre, une main gigantesque a liés.

... Au lieu des clochetons et des granits quittés,
Le poids intérieur de leurs iniquités. [I, 160.]

Or, comme ce débutant n'a pas encore la virtuosité nécessaire à de pareils tours de force, il lui arrive parfois d'écrire, pour attraper la rime, de véritables non sens :

... Sur ces temples sculptés dont l'éclat tourbillonne. [I, 8.]

... Et cette femme pâle et cette femme blonde
Chacune autour de moi s'enlaçant comme une onde. [I, 97.]

... Quand donc les Vadius avec les Trissotins
Viendront-ils débiter leurs supplices latins ? [I, 28.]

ou bien la phrase n'entre dans le vers qu'au prix d'une effroyable contorsion :

Vous aussi vous vîntes, enlaçant
L'ormeau, lierre aux cents bras, le lierre en l'embrassant. [I, 14.

Il se permet des rimes d'adjectifs et des chevilles que Scribe lui-même aurait pu signer :

Et tenant par la main leurs compagnes *difformes,*
Se disputaient dans l'ombre avec leurs doigts *énormes*
Un petit bout de ton manteau ! [1]

... et celui dont l'exorde
Fut le *grand* siège de Toulon. [I, 9.

Enfin les vers raboteux, frustes, abondent, surtout dans les pièces en alexandrins :

... Offres-tu quelque gage ou quelque riche don ? [I, 86.

... Etais-tu née aussi pour te perdre en trompant ? [2]

Pourtant, malgré leurs imitations, leurs longueurs, leurs vers obscurs, barbares ou cacophones, *les Cariatides* se recommandaient par de sérieuses qualités à l'attention des vrais poètes : sous leur pessimisme un peu factice, apparait déjà le « poète plein de joie ». Le premier, semble-t-il, parmi les romantiques, Banville a admiré dans Shakespeare autre chose qu'*Hamlet* et que *Richard III ;* le premier il a été sensible au charme de ce « théâtre bleu »

D'où comme le bon sens la grave histoire a fui. [I, 34.

Sur cent quatre-vingts vers qu'il consacre à Shakespeare dans *la Voie lactée,* il en a réservé presque la moitié aux féeries. Ce monde délicieusement absurde, peuplé de sylphes et de fées, n'est-il pas fait à souhait pour nous consoler de la vilaine réalité ? Or c'est là le rôle principal, la « fonction » du poète ; certes, il doit « savoir maudire » [I, 132], il doit avoir l'expérience amère de la vie, mais il doit travailler surtout à faire oublier la laideur et le mal, par le spectacle de tout ce qui réjouit le cœur et les sens :

Pendant qu'autour de nous toute noble pensée
Se retire au dedans, soucieuse et froissée,

1. *Conseils à Jeanne*, strophe 10 (supprimée en 1857).
2. *La Voie lactée*, éd. de 1842.

Et que nos compagnons, disciples éperdus,
S'enfoncent au hasard dans les chemins perdus,
Nous à qui Dieu donna des âmes inquiètes
Avec des yeux d'amour et des sens de poètes,
Pour l'entendre parler dans les chansons de l'eau
Et le lire au contour de Vénus de Milo,
Gardons soigneusement dans nos cœurs extatiques
L'amour de la nature et des beautés antiques,
Pour voir briller toujours, même à notre couchant,
Le chant, cet autre amour ; l'amour, cet autre chant [1].

Cette religion de la Joie et de la Beauté s'affirmera dans les œuvres suivantes ; et en même temps s'affirmera l'habileté, la souplesse infinie du poète à varier les mètres et les strophes. Déjà dans *les Cariatides* il sent avec une délicate précision la valeur de chacun d'eux. C'est elle qui détermine son choix bien plus qu'un goût puéril pour les difficultés et les tours d'acrobatie. Par exemple le rondeau, simple ou redoublé, se prête parfaitement aux badinages un peu libres des pièces dédiées à Climène. Une plaisanterie osée devient très vite une déplaisante turlupinade si nulle gentillesse de style, nul tour gracieux, piquant, amusant, ne la fait accepter ; nous voulons bien en rire, mais à condition de rire d'autre chose en même temps : dans le rondeau, le lecteur passe volontiers condamnation sur l'idée, parce qu'il est amusé par le mécanisme ingénieux et précis qui ramène à point nommé les mêmes sons ou les mêmes mots ; des lois rigoureuses rendent impossibles les périodes compliquées, les enjambements hardis ; leur rigueur même a pour effet de donner à l'ensemble une allure en apparence dégagée, capricieuse, irrégulière. Or seule l'aisance, la prestesse du style peuvent faire admettre ces folies ; un trait appuyé les rendrait insupportables ; Banville n'a point choisi cette forme pour faire étalage d'une vaine virtuosité, mais parce qu'elle convenait particulièrement aux sujets qu'il voulait traiter. Dira-t-on qu'il a pu, au contraire, être séduit d'abord parce qu'elle a de pimpant, d'un peu maniéré ? Peut-être, mais il n'en faudrait pas moins admirer combien le sujet est heureusement choisi pour mettre à profit les qualités de la forme.

Quoi qu'il en soit, voici une autre pièce où le choix des rythmes a certainement été déterminé par l'idée exprimée. *Le Songe d'hiver*

1. *A V. Perrot et A. Duménil.* Ne se trouve que dans l'édition de 1842.

est une sorte de « suite lyrique » analogue à nos suites d'orchestre, où chaque morceau, logiquement relié au reste, a cependant un caractère harmonique ou rythmique particulier. L'appel de la Volupté est écrit en vers de cinq syllabes, rythme léger, fluide, un peu nonchalant ; la prédominance des rimes féminines (cinq par strophes de sept vers) lui donne une grâce pleine de morbidesse Même langueur caressante des rimes féminines redoublées dans le chant de la Mort. Mais de plus ces quatre alexandrins suivis d'un octosyllabe, ces douze strophes occupées chacune par une phrase entière, forment une sorte de cantilène au mouvement régulier, large et lent, pareil à celui d'une marche funèbre.

Apparition et chant de la Poésie : une phrase courte et ferme ; dix-huit vers de sept syllabes répartis en deux strophes. L'une décrit l'apparition, dans l'autre la Muse chante ; pour créer entre elles une différence appréciable qui ne détruisît pas toute analogie, l'ordre des rimes a été interverti : aux vers terminés dans la première par une rime masculine correspondent dans la seconde des vers à rimes féminines et réciproquement ; la première, pour peindre cette virginale vision, sera presque toute en rimes féminines et se terminera par une sonorité claire et douce ; dans la seconde par conséquent les rimes masculines domineront, le chant de la Muse sera net, bien scandé, un peu rude même.

Vient ensuite la description du banquet fantastique et de ses convives, en distiques alexandrins. Cette strophe est nécessairement fort monotone : son exiguïté ne permet ni d'allonger ni de raccourcir la phrase, ni de varier beaucoup les tournures, ni de lier solidement les idées ; l'oreille est très fortement frappée par la rime, toujours suivie d'un repos important ; d'où un dessin mélodique parfaitement régulier, sec et dur. Ce rythme ingrat produit ici un effet saisissant : cette description qui procède par versets juxtaposés, indépendants, a l'aspect incohérent d'une vision ; les personnages ne nous apparaissent pas comme des êtres vivants, mais comme des statues aux poses raides et hiératiques ; ce sont des convives de pierre assemblés dans un palais de rêve, dont les colonnades s'éloignent en perspectives infinies. Pour mieux accuser le caractère de ce mètre, le poète a fait entendre au milieu de ce récitatif deux chants d'un caractère absolument opposé. Le premier, c'est l'invocation aux Dons Juans écrit en *terze rime*, « rythme admirable, attaché et serré comme une tresse d'or, qui n'admet aucun arrêt dans le

souffle lyrique » [P. T., 174]. Le second chant est l'hymne à la Volupté dont j'ai cité plus haut le texte primitif et que Banville a refait en 1857. La correction s'imposait, mais, au point de vue rythmique, elle n'est pas heureuse : les vers de sept syllabes de la seconde rédaction ont le tort de rappeler le chant de la Muse à un moment où ce souvenir n'a que faire ; puis ils sont bien graves pour un chant d'orgie ! Combien je leur préfère l'*allegro furioso* de ces vers de quatre syllabes où les rimes riches et sonores, qui reviennent par trois fois à de si courts intervalles, marquent d'un éclat de cuivres ce mouvement emporté !

Le finale, tout descriptif, est écrit en alexandrins mêlés à des vers de six syllabes, rythme éminemment propre à la description lyrique. Assez précis pour être musical, il n'a pas de caractère spécial qui en limiterait l'emploi ; mais le retour périodique du petit vers lui donne de la vigueur et de l'éclat. « C'est le petit vers qui décide de l'effet et donne au tableau les touches magistrales » [P. T., 183] ; il arrête l'attention sur l'image qu'il renferme, comme un point d'orgue fait de l'accord qu'il prolonge. De plus cette strophe rappelle celle du début, de même que la phrase finale reproduit presque exactement les termes de la première. Ainsi le poème entier est encadré entre deux motifs analogues, comme un morceau de musique dont les dernières mesures reprennent avec de légères modifications le thème initial.

Cependant, on sent encore, ici, le débutant : cet arrangement habile est trop correct, il manque d'abandon. Le défaut est particulièrement visible dans la première pièce ; deux strophes alternent dans cette « ouverture » ; les strophes impaires sont composées de deux distiques alexandrins suivis chacun d'un octosyllabe ; les strophes paires sont composées de neuf octosyllabes. Abstraction faite de la première, qui est une simple introduction, les autres se groupent deux à deux, le chant plus large, plus véhément de l'alexandrin répondant au chant plus allègre des octosyllabes ; chaque groupe correspond à un épisode du récit et chaque strophe à une subdivision de cet épisode. Voici d'abord la douleur de l'amant (1er groupe) : il se rappelle son bonheur d'enfant, aujourd'hui perdu (1re strophe), puis la trahison de sa maîtresse et la nuit qu'il passa dans les larmes (2e str.). A ce souvenir, il recommence à se lamenter : « Toutes les marques d'amour sont donc des mensonges ? » (2e gr., 1re str.). Dans son désespoir, il voit sa maîtresse

dans les bras d'un autre (2e str.). Puis, vaincu par la douleur, il s'endort (3e gr., 1re str.), mais aussitôt deux femmes d'une beauté surhumaine lui apparaissent (3e gr., 2e str.). Tandis que le jeune homme les admire (4e gr., 1re str.), toutes deux se mettent à chanter (4e gr., 2e str.). La première strophe du cinquième et dernier groupe contient le chant des deux déesses et la seconde la réponse de l'amant malheureux. Le récit de la vision proprement dite ne commence qu'au milieu du troisième groupe, c'est-à-dire juste à la moitié de la pièce ; les strophes impaires sont coupées en deux parties égales, les strophes paires en trois, par une ponctuation forte. Ainsi dans l'ensemble et dans le détail se retrouve le même parti pris de régularité absolue. L'édifice est parfaitement équilibré, trop bien équilibré même ; les lignes sont dures, sans grâce ni souplesse ; on voudrait, comme le reconnaît Banville lui-même, dans la préface des *Stalactites*, des angles un peu moins droits, une correction un peu moins rude.

On retrouve là, sous un autre aspect, le vice capital des *Cariatides :* c'est une œuvre d'écolier. Ecolier qui, certes, est doué pour devenir un grand poète, mais qui suit encore trop docilement la règle, comme il imite trop docilement ses modèles ; écolier qui n'a point encore « assez de métier pour mépriser le métier », ni pour prendre pleinement conscience de sa personnalité. Ce coup d'essai n'est point un coup de maître, mais que faut-il à Banville pour être hors de page ? Il lui faut seulement se dégager d'influences trop fortement subies : quatre années y suffiront. En 1844, la préface aux *Essais poétiques*, de Marie-Laure Gouard [1], trahit encore l'admirateur et l'imitateur de Musset [2] ; mais en 1846, quand paraissent *les Stalactites*, la transformation est achevée : le disciple ose être lui-même et chercher à son tour des créations originales.

1. C'était une jeune Normande, amie des Banville, qui venait de mourir phtisique, laissant inachevé un petit recueil de vers, assez faibles d'ailleurs.

2. « N'est-ce pas le plus déchirant des spectacles, quand le poète interrompt le chant commencé pour pousser un grand cri et pour essuyer à sa poitrine le sang d'une blessure toute neuve, et quand, sous sa main crispée, les cordes de la lyre se brisent toutes à la fois avec un grand bruit...

« ... Oh ! qu'importe alors que la forme et le style soient élégants et polis et que les périodes s'étalent avec une harmonie savante et mesurée ! Il y a un homme qui, de ses deux mains, ouvre sa poitrine et montre son cœur tout sanglant à d'autres hommes qui frémissent et qui sanglotent. Qui est-ce qui s'inquiète alors de savoir si le dactyle est agaçant, si la césure vient à propos et si le spondée tombe avec la gravité nécessaire ? Il s'agit bien de cela ! On tremble et on pleure. »

II. — *LES STALACTITES.* — Jugement de Baudelaire sur ce recueil. — Une phrase de la préface. — Caractère nouveau du livre. — Les chansons populaires. — Le vers de treize syllabes et la rime mixte. — Nouvelles sources d'inspiration : la Pléiade ; Banville l'a-t-il imitée déjà dans *les Cariatides?* — Imitation de Heine. — Choix nouveau des sujets. — Conclusion du livre ; qu'elle n'est pas une adhésion sans réserve à la doctrine de « l'art pour l'art ».

Succès du livre. — Articles de Ch. de Mazade et de Sainte-Beuve. — Banville jugé par lui-même ; comment il a corrigé *les Stalactites.* — Intérêt de ce recueil : il marque un progrès sur *les Cariatides,* mais il ne fait connaître qu'un aspect du talent de Banville.

BIBLIOGRAPHIE. — Première édition en 1846 (annoncée dans le *Journal de la Librairie* du 21 mars) : « *Les Stalactites, par Théodore de Banville. Paris, Paulier, Galerie de l'Odéon, 4* », in-8°. Avec une dédicace : *A mon Père,* et une préface, datées l'une et l'autre du 25 février 1846. Les débuts de la dédicace et de la préface diffèrent quelque peu du texte des autres éditions. Deux pièces manquent dans cette première édition : *Décor* et *A mon Père.* Ce recueil fut réimprimé la même année chez Michel Lévy.

Le texte n'a pas subi d'aussi importantes modifications que celui des *Cariatides ;* mais il a subi de nombreuses retouches de détail.

Deuxième édition chez Poulet-Malassis, 1857 (voir la bibliographie des *Cariatides*) : *les Stalactites* forment le livre IV des *Poésies complètes.* Il contient les deux pièces qui manquent à la précédente, plus une troisième qui ne se trouve pas ailleurs : *Arlequin et Colombine.*

Troisième édition en 1873 : « *Poésies de Théodore de Banville. Les Stalactites — Odelettes — Améthystes (1843-1872). Paris, Lemerre, 27-29, passage Choiseul* », in-18. Cette édition contient toutes les pièces, sauf *Arlequin et Colombine,* mais le texte, différent de celui de 1857, a encore été retouché plus tard. Le texte définitif est donné par l'édition de 1889 : « *Œuvres de Théodore de Banville. Les Stalactites — Odelettes — Améthystes — Le Forgeron. Paris, Lemerre, 23-31, passage Choiseul* », in-8° ; et par le tome I des *Poésies complètes,* publiées dans la Bibliothèque Charpentier en 1891 (voir la bibliographie des *Cariatides*).

BAUDELAIRE, dans son *Art romantique*, a très justement signalé un des progrès accomplis par Banville en 1846 ; son jugement, toutefois, a besoin d'être complété. *Les Stalactites*, dit-il,

... forment, dans le grandissement du poète, une phase particulière, où l'on dirait qu'il a voulu réagir contre sa primitive faculté d'expansion, trop prodigue, trop indisciplinée. Plusieurs des morceaux qui composent ce volume sont très courts et affectent les élégances contenues de la poésie antique.

Ce serait une erreur de croire que Banville a voulu seulement réfréner sa prolixité : tout de suite il a voulu réagir contre toutes les tendances fâcheuses de son premier volume. Son vers trop richement rimé, ses phrases et ses strophes d'une symétrie rigoureuse, donnaient à certaines pièces une raideur gauche et comme scolastique : il va essayer des combinaisons plus souples, plus fluides. On sentait que le poète des *Cariatides* subissait plus que de raison l'influence tyrannique des grands contemporains : le poète des *Stalactites* s'inspire de Ronsard et de Henri Heine plus que d'Hugo et de Musset ; il abandonne enfin ce pessimisme de commande, pour donner libre carrière à son imagination joyeuse et féerique. Mais en même temps, comme s'il voulait décliner l'invitation de la REVUE INDÉPENDANTE, et marquer nettement qu'il veut être poète et rien que poète, il compose son recueil de tableaux, de paysages, d' « études », à l'exclusion de tout le reste.

De toutes ces modifications, Banville n'a signalé que la première ; encore l'a-t-il fait en termes fort obscurs :

L'auteur espère que les lecteurs des *Cariatides* remarqueront avec plaisir dans *les Stalactites*, non point un changement, mais une certaine modification de manière... [ils] sauront sans doute gré à l'auteur des *Cariatides* d'avoir, dans son style primitivement taillé à angles trop droits et trop polis, apporté cette fois une certaine mollesse qui en adoucit la rude correction, une espèce d'étourderie qui tâche à faire oublier qu'un poète, quelque poète qu'il soit, contient toujours un pédant. [I, 214.]

Qu'entend-il par cette rudesse, ces angles trop droits ? Il y a bien des faiblesses encore dans *les Stalactites*, mais elles sont si peu voulues que le poète n'a pas cessé de les corriger. Dans son étude sur la *Versification et métrique de Baudelaire*, M. Cassagne

suppose que Banville s'est lassé de la « rigidité excessive du refrain » (ch. IX, p. 110, n. 3). Mais le refrain joue un rôle considérable dans *les Stalactites*, tandis qu'il apparaît à peine dans *les Cariatides*. Je crois qu'il faut expliquer cette phrase obscure et malencontreuse en la rapprochant de cette autre, qui la suit de près :

C'est le métier qui enseigne à mépriser le métier, ce sont les règles de l'art qui enseignent à sortir des règles.

Voilà qui est plus clair : Banville a voulu sortir des règles, s'affranchir de la tradition, faire autre chose que ses devanciers. La poésie des premiers romantiques est oratoire : derrière les emportements, les cris, les sanglots de la passion, on sent une logique aussi rigoureuse, une trame d'idées aussi solide que dans un sermon de Bossuet ; Banville va chercher plutôt à suggérer des émotions, par des rappels de sonorités et de rythmes. Les premiers romantiques, tout en désarticulant le vieil alexandrin, n'avaient pas osé tenter de vers plus longs, ni cessé d'observer rigoureusement l'alternance des rimes féminines et masculines ; Banville ose transgresser des lois que les plus révolutionnaires avaient considérées comme intangibles. Ces pièces où les idées se juxtaposent plus qu'elles ne s'unissent, ces vers irréguliers, asymétriques, auront en effet un air de mollesse, une grâce négligée, mais c'est une mollesse voulue, un nonchaloir savant.

Le caractère nouveau de cette poésie apparaît nettement dans les imitations de chansons populaires, que la préface a raison de signaler spécialement à l'attention du lecteur. Une des plus courtes et des plus jolies est inspirée par la ronde enfantine : « Nous n'irons plus au bois... » ; cette chanson rappelle au poète les jours d'hiver :

Les amours du bassin, les naïades en groupe
Voient reluire au soleil, en cristaux découpés,
Les flots silencieux qui coulaient de leur coupe.

Puis un fragment du thème principal revient pour évoquer encore une image plus mélancolique : au lieu des draperies de glace, que parfois le soleil irise, ce sera l'immobile grisaille des pluies d'automne, au temps des chasses, aux jours où l'on fauche les dernières herbes, où les grands bois dorment sans fleurs et sans bambins :

Les lauriers sont coupés, et le cerf aux abois
Tressaille au son du cor : nous n'irons plus au bois

Où des enfants charmants riait la folle troupe
Sous les regards des Lys, aux pleurs du ciel trempés.
Voici l'herbe qu'on fauche et les lauriers qu'on coupe...

Et le mélancolique leit-motiv, rappelé déjà deux fois, revient pour conclure :

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés. [I, 220.

Dans la *Chanson à boire* [I, 222], même procédé, sous une forme un peu plus complexe. Le thème qui l'inspira n'est pas, cette fois, exprimé réellement dans le texte : il est seulement mis en tête de la pièce. Ce sont deux vers d'une ronde populaire :

Allons en vendange,
Les raisins sont bons !...

Ils évoquent tout un spectacle d'allégresse dionysiaque ; ils font songer au vieux vin parfumé « comme une touffe de violettes », qui, sur toutes les lèvres,

Met de plus ardentes rougeurs
Que n'en a le sein de ma mie.

Le poète voit passer le « cortège fantasque » de la bacchanale, les beautés immortelles de l'Olympe, Galatée et Vénus même,

Qui laisse voir sa nudité
Sous une pourpre étincelante.

Mais au milieu de ces visions de féerie, il ne faut pas perdre de vue l'image première, le spectacle joyeux de la vendange. Les strophes de quatre vers sont séparées par deux refrains qui alternent : après les strophes impaires, la vieille invocation au dieu guérisseur :

Chantons Io Pæan !

Après les strophes paires, une courte phrase d'un rythme franc, un peu heurté, s'élargissant à la fin grâce à trois accents consécutifs :

La treille a ployé tout le long des murs,
Allez, vendangeurs, les raisins sont mûrs !

Ce sont là comme deux clameurs de joie débordante qui interrom-

pent tour à tour un développement avec lequel elles n'ont aucun lien logique : elles servent seulement à rappeler le thème initial au milieu de variations de plus en plus capricieuses.

Au lieu des paroles d'une chanson, le poète prendra une autre fois comme sujet une simple phrase musicale, une « romance sans paroles », dont il essaiera de rendre le caractère par des mots et des rythmes. Les trois phrases de l'admirable *Dernière Pensée*, de Weber, expriment tour à tour la douleur, le désespoir, l'abattement résigné ; mais sur l'ensemble, malgré le rythme brisé et les dissonances de la seconde phrase, règne une mélancolie sereine, une sorte de majesté ; l'air est à la fois triste et berceur, obsédant comme un souvenir cher et cruel. Ce sera pour le poète la plainte d'un amant qui pleure sa maîtresse morte : sous les noires frondaisons d'un jardin, il revoit, dans un rayon de lune, le cher fantôme ; il sent son haleine : c'est le parfum d'une rose ; il revoit ses yeux : ce sont les étoiles. Et par quatre fois revient le refrain, douloureux et alangui :

Nuit d'étoiles,
Sous tes voiles,
Sous ta brise et tes parfums,
Triste lyre
Qui soupire,
Je rêve aux amours défunts. [I, 269.]

Ce refrain représente à lui seul les deux tiers de la pièce. Le principal, ici, c'est l'effet rythmique : ces vers si courts, aux accents très rapprochés et également espacés, rendent admirablement la plainte mourante de Weber ; il faut qu'ils reviennent avec insistance, que l'auditeur les ait toujours dans l'oreille, que l'impression qu'ils produisent domine tout le reste. Cette délicate odelette fait voir mieux encore que les précédentes le procédé de transposition de Banville : une phrase musicale, avec ou sans paroles, a un caractère propre que le refrain rappellera périodiquement ; mais, en même temps, elle éveille dans l'imagination une suite de scènes tristes ou joyeuses : ce sera la matière des strophes. Peu importe si la froide et abstraite logique trouve la pièce incohérente : il ne s'agit point d'enchaîner des idées, mais de grouper des émotions.

Tentative intéressante et parfaitement légitime, mais dangereuse aussi. Banville a raison de dire dans sa Préface : « Il ne serait pas plus sensé d'exclure le demi-jour de la poésie, qu'il ne serait

raisonnable de le souhaiter absent de la nature » ; seulement il ne faut pas que ce demi-jour devienne l'obscurité complète. Banville ne sut pas toujours éviter cet écueil :

L'étoile scintille et dit à la rose :
Je ne puis voler comme un papillon,
Mais je puis, cher astre, au bout d'un rayon
Boire tous tes pleurs sans que l'on en cause.

Sur les gazons verts le soir nous dansons
Au clair de la lune, au bruit des chansons. [1, 228.]

Ch. de Mazade s'égaya, dans la REVUE DES DEUX-MONDES, sur cette pièce étrange :

Si le poète voulait atteindre cette Babel fantastique dont il parle, il n'a vraiment pas besoin d'aller plus loin, il y est ; et l'effort méritoire aujourd'hui serait de s'en éloigner, car la poésie et la confusion des langues ne sont pas précisément une seule et même chose.

Banville sans doute aperçut le danger : le recueil de *Chansons sur des airs connus*, qu'annonçait la préface, ne parut jamais. Toutefois l'idée ne fut pas complètement abandonnée ; on verra que le poète y revint dans ses dernières années.

Au point de vue de la versification, *les Stalactites* contenaient deux innovations que Ch. de Mazade exécuta d'un mot :

L'auteur des *Stalactites* est novateur sous plus d'un rapport : il a créé le vers de treize pieds. Par malheur, ce vers a le tort d'être de la prose... de même qu'il n'est pas tout à fait établi encore qu'un mot masculin puisse rimer avec un féminin.

Cependant, les deux pièces qui sont visées ici : le *Triomphe de Bacchus* [1, 267] et l'*Elégie* [1, 258] méritaient mieux que ce jugement sommaire. La première est écrite en vers de treize syllabes avec un repos à la cinquième :

Le chant de l'orgie | avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios | le dieu vermeil comme une flamme,
Qui, le thyrse en main, | passe rêveur et triomphant,
A demi-couché | sur le dos nu d'un éléphant.

On a reproché à ce vers de « traîner un peu la jambe » [1] ; critique

1. « The second parts of these lines seem to drag somewhat » (Kastner. *Hist. of french Versif.*, p. 105.)

bien sévère à mon gré : ce second hémistiche très long est d'une nonchalance qui ne manque pas de grâce. Voici par exemple des vers qui expriment bien joliment l'abandon d'une Ménade amoureuse :

Seule Aganappé, la belle Nymphe aux pieds de chèvre,
Pâle de désir et pleine de l'amour du dieu,
S'arrête, pensive, et tourne vers lui son œil bleu...

Si, au contraire, dans les huit syllabes du second membre, on perçoit un repos, le vers divisé en trois parties presque égales, prend une allure désordonnée, tumultueuse :

Sous leurs peaux de cerfs les Evantes et les Thyades,
Le chœur furieux des Bacchides et des Ménades,
En arrondissant l'arc vigoureux de leurs beaux reins
Sautent aux accords des flûtes et des tambourins.

Ce rythme, bien qu'il déconcerte un peu l'oreille, est expressif et varié. Banville gardait pour lui quelque affection, puisqu'il lui a fait place dans son *Petit Traité ;* il est regrettable qu'il n'ait pas renouvelé sa tentative.

L'*Elégie* est écrite en distiques formés d'un vers de dix syllabes et d'un vers de sept ; le décasyllabe est terminé par une rime masculine et l'heptasyllabe par la rime féminine correspondante :

Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,
Du haut des branches touffues...

Oh ! parlez-moi d'elle, antres et rochers,
Retraites à tous cachées !...

La rime féminine prolonge le son au lieu de l'arrêter net, comme la rime masculine : la phrase reste légèrement imprécise, estompée pour ainsi dire ; l'effet n'est point sans analogie avec certaines cadences mineures qui semblent laisser la mélodie inachevée. Mais il faudrait que l'effet se répétât régulièrement à chaque distique ; or on le saisit bien dans des vers comme ceux-ci :

Parlez, parlez d'elle, ô sentiers fleuris,
Bois, ruisseaux, vertes prairies !...

Et notre amandier couvre son beau cou
Des blanches fleurs qu'il secoue !...

De même avec les rimes *ingénu — nue ; évanoui — éblouie.* Mais la différence est bien moins sensible, l'effet moins net par conséquent avec : *rochers — cachées ; étoilé — allées ; feu — bleue.* Enfin l'identité est absolue entre *verts* et *primevères*, *d'or* et *adore*, *mur* et *murmure*, *lys* et *calice*, etc... L'alternance existe encore pour l'œil, mais l'oreille entend des rimes correctes, si bien qu'on finit par ne plus comprendre ce que le poète a voulu faire. Il est vrai que, pour éviter ce défaut, il eût fallu réduire le nombre, déjà très restreint, des rimes possibles ; la difficulté devenait alors insurmontable. Mais si le succès fut médiocre, l'entreprise ne laisse pas d'être intéressante : elle témoigne d'un sens musical très affiné, et d'un curieux effort pour quitter les chemins battus.

Cet effort se manifeste encore dans le choix des modèles : en s'inspirant des poètes du XVIe siècle et d'un poète allemand, Banville imitait deux artistes assez éloignés de lui pour qu'il ne fût jamais tenté de les copier : son imitation devait nécessairement être plus libre. A vrai dire, l'innovation n'est pas une révolution : Banville subit encore l'influence romantique dans *les Stalactites* et subissait peut-être déjà celle de la Pléiade dans *les Cariatides*. L'ode *A Olympio* est toute dans le style de Victor Hugo, on croirait même entendre déjà les fanfares de *Ibo* dans ces strophes :

Je veux voir de mes yeux l'Olympe dont la neige
Blanchit le front chenu,
Et les Grâces, que suit Eros, riant cortège,
Folâtrer, le sein nu !

Comme dans les combats du superbe Encelade,
Ardent comme un lion,
Si ce n'est pas assez d'Ossa pour l'escalade,
J'y mettrai Pélion !

J'irai jusques au ciel, dans ses voûtes profondes,
Lui voler pour mes vers
Le rythme qu'en dansant chantent en chœur les mondes
Qui forment l'univers.

Je boirai le nectar de la force première,
Et dans la main de Dieu.
Impassible Titan, chercheur de la lumière,
J'irai voler le feu. [I, 273.]

Mais cette pièce est peut-être la seule des *Stalactites* où l'accent soit nettement romantique. Quant à l'influence de Ronsard sur le précédent recueil, on en trouve plutôt des indices que des preuves. Trois pièces : *la Renaissance, la Déesse, Vénus couchée* [I, 141, 143 et 152] sont précédées d'une citation de Ronsard ou de du Bellay ; mais les épigraphes de Banville n'ont souvent qu'un rapport très lointain avec les vers qui les suivent. Dans le *Bocage royal* (*A Charles, cardinal de Lorraine,* 1567) Ronsard déplorait la piètre condition des poètes à la cour des Valois : on retrouve un développement analogue dans *Ceux qui meurent et ceux qui combattent* [I, 137], mais l'idée est tellement familière à tous les romantiques, elle est d'une telle importance dans leur philosophie, que leur disciple n'avait pas besoin d'aller la chercher dans une pièce vieille de trois siècles. Ronsard, dans sa première *Eglogue*, a chanté la douceur de l'âge d'or, comme Banville l'a fait dans *la Voie lactée ;* mais si l'on compare les deux textes français avec celui des *Métamorphoses,* il paraît évident que Banville imite Ovide et non Ronsard. Enfin il se peut qu'à deux reprises *les Cariatides* aient emprunté des expressions au *Bocage royal* :

D'un triste portefaix elle eût fait un poète... [I, 62.]

et

... Le dernier chanteur à qui l'Aganippide
Montrait sa chair de neige et sa fauve toison. [I, 122.]

rappellent assez :

... toi qui nous changes, toi
Qui fais au soir d'un crocheteur un roi.
[Edition Blanchemain, III, 405.]

et

Docte Cécile à qui la Piéride
A fait goûter de l'onde Aganippide.
[*Ibid.*, III, 391.]

Mais deux exemples ne suffisent pas pour permettre d'affirmer qu'il y ait eu vraiment imitation. A tout prendre, ce qui rappelle le plus Ronsard dans le premier recueil, ce sont les rapprochements peu orthodoxes entre les personnages de la fable grecque et ceux de l'Evangile :

... Trois femmes à tête blonde
Pour une mission profonde
Ont rayonné sur notre monde.

Vénus, la forme et la beauté,
Maria, la mysticité,
Magdelaine, la charité,

Toutes trois dans la même extase
Sur nos pieds tout souillés de vase
Versent les parfums de leur vase [1].

De même Ronsard, au grand scandale des âmes pieuses [2], avait comparé, dans les *Hymnes*, Hercule et le Christ. Mais un an avant l'apparition des *Cariatides*, la *Psyché* de V. de Laprade n'avait-elle pas essayé à nouveau de christianiser les mythes païens ?

Somme toute, s'il est incontestable qu'au moment où il compose son premier recueil, Banville connaît et admire la poésie du XVIe siècle, il paraît difficile d'affirmer qu'il l'ait imitée. *Les Stalactites*, au contraire, empruntent évidemment à Ronsard ses rythmes, son vocabulaire, ses procédés de développement et de style. L'ode *A la Font-Georges* [1, 238] est imitée de l'ode *Sur l'élection de son sépulcre*, et les vers *A une petite chanteuse des rues* [1, 249] reproduisent le rythme du célèbre *Avril ;* le refrain de la *Dernière pensée de Weber* est également une strophe inventée par la Pléiade. Voici, d'autre part, quelques expressions dont l'analogie ne semble pas être l'effet du pur hasard :

Maison blanche où *la vigne*
Tordait en longue ligne
Son feuillage qui boit
Les pleurs du toit.
A la Font-Georges.

De moi puisse la terre
Engendrer un lierre.
. . . . . .
Et la vigne *tortisse*
Mon sépulcre embellisse.
[RONSARD, Odes, IV, 4, de l'*Election de son sépulcre.*]

1. Cf. I, 142. — Je donne le texte de 1842, que Banville a complètement transformé plus tard.

2. Cf. Ch. Sorel, commentaire du *Berger extravagant*, et dans le *Dictionnaire* de Bayle les notes de l'article *Ronsard*.

Camille, en dénouant *sur votre col de lait*
Vos cheveux radieux, plus beaux que ceux d'Hélène.
[*Carmen.*]

De tels cheveux le dieu que Dèle honore
Son col de lait blondement ne décore.
[RONSARD, *Amours de Cassandre*, I, 179.]

Quant aux cheveux crespelés de la petite chanteuse des rues, on les retrouve à chaque instant dans les *Amours* et dans les *Odes*. Enfin le mouvement général de la pièce, « Sculpteur, cherche avec soin [I, 275], rappelle celui de l'ode IV, 20 :

Vulcan, en faveur de moi,
Je te pry, dépêche-toi
De me tourner une tasse.
. . . . . .

Et ne m'engrave dedans
Ces grands panaches pendants
Plastrons, morions ni armes.
. . . . . .

Aussi n'y engrave pas
Ni le soleil ni la lune.
. . . . . .

Mais peins-moi, je te supply,
D'une treille le reply
Non encore vendangée.

A H. Heine, Banville doit peut-être l'idée des pièces à refrain. On en trouve dans les *Nocturnes* d'un caractère tout à fait analogue :

Sire Olaf est assis au banquet de ses noces, il vide son dernier verre, l'épousée s'appuie sur son épaule et gémit. — Le bourreau se tient devant la porte.

Le bal commence et sire Olaf étreint sa jeune femme et, dans une valse emportée, ils dansent à la lueur des flambeaux la dernière danse. — Le bourreau se tient devant la porte.

Les violons jettent des sons joyeux, les flûtes soupirent, tristes et inquiètes ; les spectateurs ont le cœur serré en voyant danser les deux époux. — Le bourreau se tient devant la porte.

Et tandis qu'ils dansent dans la salle resplendissante, sire Olaf murmure à l'oreille de sa femme : « Tu ne sais combien je t'aime ! Mais il fera terriblement froid dans le tombeau ! » — Le bourreau se tient devant la porte [1]...

La préface des *Stalactites* commençait ainsi, en 1846 :

Le temps n'est plus où l'on pouvait persuader à la foule qu'il faut passer par l'expiation pour arriver à l'amour.

Aujourd'hui, le devoir du poète est d'enseigner aux hommes que tous leurs instincts sont nobles et que chacun de nous a droit sur cette terre à toutes les félicités.

Cela paraît bien être un résumé des vers suivants de la *Germania*, dont une traduction française parut à Paris en 1844 :

Une petite fille chantait sur une harpe ; elle chantait avec une voix fausse et un sentiment vrai ; mais cependant la musique m'émut.

Elle chantait l'amour et les peines d'amour, l'abnégation et le bonheur de se revoir là-haut dans un monde meilleur, où toute douleur s'évanouit.

Elle chantait cette terrestre vallée de larmes, nos joies qui s'écoulent dans le néant comme un torrent et cette patrie posthume où l'âme nage, transfigurée, au milieu des délices éternelles.

Elle chantait la vieille chanson des renoncements, ce dodo avec lequel on endort, quand il pleure, le peuple, ce grand mioche.

Je connais l'air, je connais la chanson, et j'en connais aussi messieurs les auteurs. Je sais qu'ils boivent en secret le vin et qu'en public ils prêchent l'eau.

O mes amis ! Je veux vous composer une chanson nouvelle, une chanson meilleure ; nous voulons sur la terre établir le royaume des cieux.

Nous voulons être heureux ici-bas et ne plus être des gueux ; le ventre paresseux ne doit plus dévorer ce qu'ont gagné les mains laborieuses.

Il croît ici assez de pain pour tous les enfants des hommes ; les roses, les myrtes, la beauté et le plaisir et les petits pois ne manquent pas non plus.

1. H. Heine, *Nocturnes : le Chevalier Olaf*, 2.

Ainsi *les Stalactites* commençaient par une profession de philosophie joyeuse, de confiance en la beauté de la vie. L'idée même de la mort, « que rien ne saurait éviter », disparaît dans l'allégresse de l'éternelle fécondité : les deux pierres jumelles qui couvrent les amants sont cachées par les roses [1, 222] :

... la grande Nature
Si pleine de raison,
A fait, avec leurs corps tombés en pourriture,
Sa riche floraison. [1, 264]

Et les deux dernières strophes, ajoutées en 1864, précisent encore le sens du symbole :

De même la Nature, avec mélancolie,
Jusqu'au matin vermeil
Laisse la vaine cendre en nous ensevelie
Pourrir loin du soleil.

Haine, douleur, néant de la gloire et du crime,
Illusion d'un jour,
Et baignant de rayons tout ce fumier sublime
Elle en fait de l'amour !

On était loin des déclamations pessimistes que *les Cariatides* empruntaient à *Chatterton* et à *Rolla !* Le vrai tempérament de Banville apparaît à plein cette fois ; le peintre amoureux des lignes voluptueuses et des coloris éclatants se donne libre carrière. Ses préférences vont toujours au XVIIIe siècle : la petite chanteuse des rues lui rappelle les comédiens italiens de Watteau ; sous l'arbre de Judée, il rêve « au temps des Pompadours », au temps des Boucher et des Fragonard. Mais il aime aussi la somptueuse palette de Rubens et de Véronèse, les décors de féerie étincelants d'or et de feu : témoin cet intérieur éclairé par le foyer où se mélangent l'améthyste et la chrysoprase, tandis que les chandeliers

Mettent des rayons d'or dans les coupes sanglantes [1, 219] ;

témoin cet autre, tout plein du soleil d'été :

Le soleil frissonnait sur l'or et les damas,
Le doux air de l'été, qui chasse les frimas,

Chargé de la couleur et du parfum des roses,
Entrait et redonnait la vie à mille choses.
Le vin était de pourpre et les cristaux de feu. [I, 226.

Voici l'arbre de Judée aux fleurs roses sur le satin vert des feuilles :

La pourpre s'adoucit près des feuillages verts
Et la tendre émeraude encadre l'améthyste.

Voici le cimetière, splendide de lumière et de fleurs :

Des bouquets de rayons empourprent l'humble pierre ;

parmi les tombes croissent follement

Des bouquets de corail, des thyrses d'améthystes,
De riches grappes d'or. [I, 264.

Ce n'est point que Banville dédaigne absolument les tonalités sombres, les grisailles mélancoliques, témoin cette « vue » de l'*Etang Mâlo :*

... un triste lac à l'eau tranquille et noire
Dont jamais le soleil ne vient broder la moire,
Et dont tous les oiseaux évitent les abords[1]. [I, 265.

Mais il préfère évidemment les tons francs et la lumière : autant que les gammes vibrantes des Vénitiens, il aime le blanc pur étincelant et nacré. Il aime « à songer devant cette harmonie » de la neige « qui s'amasse et tombe dans la neige » :

Et toutes les blancheurs des rêves anciens
Mettent d'accord leurs voix pour une symphonie [I, 260] ;

il aperçoit des vols d'anges « épars dans les chemins du ciel », des nymphes blanches et nues qui se baignent à l'ombre des bouleaux, la nappe « encore vierge » où brillent les flacons d'argent, une

1. Cf. Virgile, *Enéide*, VI, 238 :

[Spelunca] tuta lacu nigro nemorumque tenebris
Quam super haud ullae poterant impune volantes
Tendere iter pennis...

femme endormie parmi les dentelles, tandis qu'auprès d'elle, à mi-voix,

... deux colombes mystiques,
Au milieu des ardeurs du tiède renouveau,
Se murmurent, ainsi que des lyres antiques,
Des vers d'Anacréon, d'Orphée et de Sappho. [I, 263.]

Ces « études de femmes » abondent dans *les Stalactites ;* les pièces qui célèbrent la blonde Camille, l'amie, ou plutôt le modèle du poète, sont de véritables tableaux pour lesquels elle a posé. Tantôt nous la voyons couchée, ses cheveux radieux dénoués sur sa nuque blanche [I, 220], tantôt le peintre nous la montre nue, endormie au milieu des roses, moins rouges que ses lèvres de flamme et que les fleurs de son sein [I, 228]. De toutes ces toiles, nulle n'a plus de splendeur que cette « femme à sa toilette » :

Sous un grand démêloir d'écaille à reflets verts,
Elle fait ruisseler, en sortant de l'alcôve,
Cette ample chevelure à l'or sanglant et fauve...
... Le soleil fait glisser
Sur ces âpres trésors, qu'à loisir elle baigne,
Un rayon rose au bout de chaque dent du peigne [1]. [I, 238.]

Tous ces poèmes valent surtout par la ligne et la couleur ; point de « sujet », tout cela « ne veut rien dire » et se contente d'être beau. C'est avec intention évidemment que Banville a terminé son recueil par la pièce restée fameuse :

Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase... [I, 275.]

Ne forçons pas toutefois la pensée du poète et ne concluons pas de ces vers qu'il veut se consacrer désormais au culte de la pure beauté : il ne dit pas, en effet, que l'artiste doive se borner à de pareils travaux ; il lui conseille seulement de s'occuper de la sorte « en attendant l'extase ». Ce mot, que Sainte-Beuve critiquait, me paraît au contraire parfaitement juste : Banville ne veut pas nier

1. Cf. Ronsard, *Amours*, I, 41 :

Quant au matin ma déesse s'habille
D'un riche or crespe ombrageant ses talons,
Et que les rets de ses beaux cheveux blonds
En cent façons enonde et entortille,
Je l'accompare à l'escumière fille...

absolument que le poète soit à certains moments l'inspiré, le prophète, le *vates ;* mais ce ravissement, cette *extase* est rare et dure peu : dans les moments où elle manque, l'artiste doit se recueillir et s'en rendre digne par le travail, par l'étude pieuse et désintéressée des belles formes. Je verrais assez volontiers dans ces vers une réponse discrète à l'appel de Pierre Leroux, et cette réponse ne serait pas un simple refus ; seulement le poète donnerait à entendre que l'esprit souffle où il veut et quand il veut, que le délire sacré ne saisit pas son homme à heure fixe et au commandement, qu'au lieu de le simuler ridiculement, il vaut mieux s'y préparer par le travail, où le talent s'affirme et prend conscience de lui-même.

*
* *

L'œuvre, cette fois, valait mieux que les encouragements ou pis que le silence. Ceux qui avaient applaudi aux promesses des *Cariatides* virent avec joie leurs espoirs réalisés :

O mes amis de ces jeunes années, les morts et les vivants, Henri Murger, larme taillée à facettes ; africain Chancel, qui depuis a chanté le désert ; de Belloy, sertisseur de diamants, précieux esprit, noble poète ; Gramont, fière et chaste muse ; vous étiez tous là et vos mains se rapprochèrent pour applaudir ce jeune homme ! [1]

Dans l'autre camp, si l'on jugea *les Stalactites* avec une sévérité plutôt malveillante, on ne les traita pas, du moins, comme versiculets négligeables ; d'après Banville lui-même, c'est à ce moment que l'on commence à le discuter et à l'attaquer : il écrit, en effet, dans une odelette datée de mai 1855 :

O mon ami ! c'est déjà vieux !
Depuis dix ans les envieux,
Acharnés sur la même lime,
Ensanglantent leurs yeux ardents
Et viennent se briser les dents
Contre l'acier pur de ma rime ! [II, 200.]

A la Revue des Deux Mondes, Ch. de Mazade interpréta à sa manière la malheureuse phrase sur l'étourderie et la négligence :

Nous voilà donc bien avertis. C'est pourquoi l'auteur a semé son

1. Paul Féval, dans Paris, n° du 8 juin 1869.

livre de ces titres qui sentent en effet la *mollesse* et l'*étourderie : Chanson à boire... la Femme aux Roses...* «Toute cette nuit nous avons... »[1] M. de Banville appartient à une jeune école qui semble emprunter à M. Gautier ses instincts matérialistes... ; il veut *au cœur d'un flacon* aller puiser pour *boire à flots du soleil et des roses,* le tout sur l'air de Io Pæan...

D'autres, plus équitables, firent leurs réserves, mais reconnurent franchement les solides qualités du poète. Sainte-Beuve, en 1857 il est vrai, écrivit :

Je passe sur ce qui me paraît ou trop cherché ou trop mélangé pour ne m'arrêter que sur ce qui est bien... Je ne prétends point garantir toutes les applications que M. de Banville a faites de son talent, mais il est... un feu sincère qui se fait reconnaître et qui m'inspire de l'estime ; ce poète... a gardé, au milieu de ses autres licences, la précision du bien faire, et, comme il dit, l'amour du vert laurier [2].

On aimerait à savoir plus exactement ce qui paraissait « trop cherché ou trop mélangé » ; par bonheur, Banville s'est jugé lui-même : il a, dans les éditions de 1873 et de 1889, corrigé d'assez nombreuses négligences de versification et de style. Il s'était parfois, lui, le poète de la rime exacte, contenté à trop bon marché :

Et le dieu Liber,
Beau, joyeux et fier,
  Qui, roi des âmes,
Guide à l'Orient
Un essaim riant
  De jeunes femmes

devient en 1889 :

Et le dieu cornu,
Le beau guerrier nu
  Dans les mêlées,
Qui guide en rêvant
Des femmes au vent
  Echevelées. [I, 230.]

1. En quoi peut-on voir de la mollesse ou de l'étourderie dans ces vers :

Toute cette nuit nous avons
Relu le vieil ami Shakespeare
Aux beaux endroits que nous savons,
Et voici que la nuit expire. [I, 255.]

2. *Causeries du Lundi*, t. XIV, 12 octobre 1857. Banville avait alors publié d'autres œuvres, mais Sainte-Beuve parle presque exclusivement des *Stalactites*.

Voici encore, dans *la Fontaine de Jouvence, femmes* rimant avec un *a* long :

De blanches jeunes femmes
Dont les yeux rallumés se remplissent de flammes ;

il corrige en 1889 :

De jeunes femmes rousses
Dont les yeux rallumés sont pleins de clartés douces.

Plus d'une fois il avait fait rimer des mots où l'*s* final sonne avec des mots où il ne sonne pas :

Une vierge au sein nu, digne de Phidias,
Tord ses cheveux luisants qui coulent sur ses bras.

Les lacs sont habités par la troupe des cygnes,
Sur le bord resplendit le front sacré des lys,
Et l'ombre du feuillage a les marbres insignes,
Dont un grêle rayon baise les pieds polis.

Ce sont eux, ces rosiers aux milles roses blanches,
D'une mousse embellis,
Et ce bleuet céleste et ces tendres pervenches,
Et ce sont eux, ces lys !

La verveine se mêle à des feuilles d'acanthe,
Et, plus bas, lentement, que des vierges d'Argos,
S'avancent d'un pas sûr en deux chœurs inégaux.

Le premier de ces quatre passages devient en 1873 :

Et, seins nus, une vierge en fleur, sans embarras,
Tord ses cheveux, etc. [I, 243.

Dans le troisième, une joyeuse note rose remplace une expression peu nette qui avait trop l'air d'une cheville :

Ce sont eux, ces rosiers aux mille roses blanches,
Et ces amaryllis
Et ce bleuet, etc. [I, 264.]

Le quatrième est ainsi modifié :

La verveine, mêlée à la feuille d'acanthe,
Fleurisse, et que plus bas des vierges lentement
S'avancent deux à deux d'un pas sûr et charmant. [I, 275.

La fin du dernier vers est un peu faible, mais le rejet qui prolonge le premier est bien gracieux.

Banville se montrera, dans les éditions postérieures, plus scrupuleux sur la prosodie :

Peignaient avec amour les maîtres Vénitiens,

devient en 1873 :

Peignaient avec amour les grands Vénitiens. [I, 242.]

Il s'interdira la suppression de l'*s* à la fin de certains noms propres ; au lieu de :

... Les dieux de vieux Sèvre et les nymphes d'airain,

et de :

Naple aux charmantes grèves,

il écrira :

... Les dieux de vieux Saxe et les nymphes d'airain (1889), [I, 219.]

et :

Sorrente aux blondes grèves (1873). [I, 250.]

Enfin il retouche un certain nombre de vers mal venus :

L'eau comme un lévrier folâtre *et puis* se dresse...

Je la vois encor
Dans ces lieux *qu'elle décore*...

Les fils du *vieux* Titan, ce *sublime* rebelle,

sont bien maladroitement chevillés ; ils deviendront :

Ainsi qu'un lévrier l'eau folâtre et se dresse (1889). [I, 257.]

... Dans ce frais décor
Elle m'apparaît encore (1873). [I, 258.]

L'indomptable Titan à son désir fidèle (1873) [I, 271.]

Les Tourterelles contenaient un véritable chef-d'œuvre de cacophonie :

Elle, les yeux fixés sur ces deux tourterelles ;

il sera remplacé en 1889 par :

Or la douce beauté, voyant ces tourterelles... [I, 227.]

Le début de *la Fontaine de Jouvence* était désagréable à l'oreille et, de plus, d'une construction fort gauche :

> Il est une fontaine à la blanche sculpture
> Dont la nappe d'argent tombe dans la verdure.
> L'eau de sa coupe, avec de clairs rayonnements...

Banville l'a complètement refait :

> Il est une fontaine heureuse dont l'eau tombe
> Dans un bassin plus blanc qu'une aile de colombe.
> Cette eau limpide, avec de clairs rayonnements... [I, 241.

Le poète qui prétend que « pour peu qu'elle ait le sens commun, toute image doit pouvoir être traduite par le crayon » [P. V., 93], ce poète, j'imagine, a dû éprouver un peu de dégoût en se représentant

> ... Aganappé, la belle nymphe aux pieds de chèvre,
> Humide du vin qui coule le long de sa lèvre ;

il a heureusement adouci :

> Folle, ayant encor du vin sur le coin de sa lèvre,
> Seule Aganappé, la belle nymphe aux pieds de chèvre [1889].
> I, 268.

Il a fait disparaître certains tours de phrase un peu tourmentés ; par exemple :

> A l'heure où sous leurs voiles
> Les tremblantes étoiles...

> Avec l'ivoire et l'or, lorsqu'il eut fait sourire...

deviendront en 1889 :

> A l'heure où les étoiles
> Frissonnant sous leurs voiles. [I, 241.

> Ouvrier sans défaut, lorsqu'il eut fait sourire... [I, 271.]

Les métaphores ambitieuses, les allusions inattendues, obscures, ne manquaient point dans la première édition :

> Les ors de vos cheveux... [*Carmen.*]

> Je sais qu'elle est pareille aux archanges des toiles,
> Ses cils luxuriants dorment sur deux étoiles... [*Le Démêloir.*]

Le lac amoureux. [*Camille, quand la nuit...*]

Néère, c'est pour toi qu'il éveille en songeant
La lyre, qu'enseigna Phébus à l'arc d'argent. [*Idylle.*]

Goûtons auparavant ce nectar ; pour nos jeux
Liber y mit sa force en parcelles de feu. [*Ibid.*]

Roucoule, ô Bulbul, dans le chèvrefeuil *(sic)*,
Et que la rose t'accueille. [*Elégie.*]

Banville écrira plus tard :

Vos cheveux radieux... (1889) [**I**, 219.]

Je sais qu'elle est pareille aux anges de lumière,
Elle a des rayons d'astre éclos sous sa paupière (1873). [**I**, 237.]

Sur le grand lac paisible... (1889). [**I**, 246.]

Néère, c'est pour toi qu'il éveille en songeant
La douce lyre auprès de ce ruisseau d'argent (1873). [**I**, 252.]

Goûtons auparavant ce doux vin ; pour nos jeux
La grappe y mit sa force et l'emplit de ses feux (1873). [**I**, 254.]

Et que pour toi seul, à côté du lys,
La rose ouvre son calice (1873). [**I**, 259.]

Enfin quelques locutions banales ont été remplacées par des détails d'une observation plus sincère. L'amie, qui bâille en écoutant Ronsard ou Shakespeare, avait la bouche « comme un lys » ; en 1889, on lira : « ta bouche aux coins pâlis » [**I**, 236].

Dans l'*Etang Mâlo*,

L'orgue des verts roseaux se tait malgré le vent,

fait place à

Son feuillage muet se tait malgré le vent (1889). [**I**, 265.]

Dans l'*Elégie*, disparaît en 1873 :

Son œil réfléchit le ciel de saphir,
Son voile flotte au zéphyre.

Ailleurs, à ces deux vers froids et faiblement rimés :

S'échappant à longs flots en boucles ruisselantes,
Tes cheveux déroulés emplir mes mains tremblantes,

se substituent en 1889 deux vers d'un coloris ardent :

Tombant à larges flots avec leur splendeur fière,
Tes cheveux d'or emplir mes deux mains de lumière. [I, 246.]

Dans la pièce finale, on lisait d'abord : « N'y retrace pas...

... de Léda jouant dans la troupe des cygnes,
De Naïades au front couronné de roseaux
Ou de blanche Phœbé surprise au sein des eaux.

Ces Naïades ne forment pas un « sujet » comme la *Naissance de Vénus* ou les *Amours de Léda* : elles disparaîtront en 1873. Dans l'ode *A la Font-Georges*, le bassin était primitivement ombragé par

... le tronc roide
D'un noyer vigoureux
A moitié creux,

étrange lapsus que Banville corrige en 1889 :

Qu'ombrageait, vieux et roide,
Un noyer vigoureux
A moitié creux. [I, 239.

Deux strophes plus loin, un véritable contre-sens a fait place en 1873 à un trait d'observation locale :

Bassin où les laveuses
Tendaient, *silencieuses,*
Sur un rameau tremblant
Le linge blanc.

est remplacé par :

Bassin où les laveuses
Chantaient, insoucieuses,
En battant *sur leur banc*[1]
Le linge blanc.

1. Presque partout les laveuses s'agenouillent dans une sorte de boîte et trempent leur linge dans la rivière. A Moulins et dans les environs elles le frottent

Supérieur au vers des *Cariatides*, le vers des *Stalactites* n'est pas encore, on le voit, d'un « ouvrier sans défaut ». Mais les faiblesses même du livre en augmentent pour nous l'intérêt. Pourrions-nous, sans *les Stalactites*, comprendre l'étonnante virtuosité des *Odes funambulesques* ou les peintures éclatantes du *Forgeron ?* Par quel miracle le collégien qui rimait *la Voie lactée* serait-il arrivé à une telle maîtrise ? Sans doute *les Cariatides* promettaient, révélaient de sérieuses qualités d'artiste ; mais que de gaucheries, que de maladresses dans les pages les mieux venues !

Comment en un or pur ce plomb s'est-il changé ? nous demanderions-nous si quelque malencontreux scrupule de l'auteur nous eût privés des *Stalactites*. Elles sont comme l'étape nécessaire entre les incertitudes du début et les chefs-d'œuvre qui les suivirent. Dans ces toiles flamboyantes, l'œil découvre encore des touches boueuses et mal appliquées, mais il voit aussi des morceaux dignes d'un maître ; dans ces odelettes délicatement rythmées on distingue bien quelques fausses notes, mais on entend aussi des phrases dignes du lyrisme puissant des *Exilés*.

Et cependant, à elles seules, *les Stalactites* ne suffiraient pas à nous renseigner exactement sur les progrès de ce jeune talent. Les contemporains, qui n'avaient rien d'autre, s'y sont trompés ; en voyant, après le gros recueil des *Cariatides*, le mince volume des *Stalactites*, puis le livret tout menu des *Odelettes*, ils ont cru que la veine du poète était déjà tarie :

Les volumes de M. de Banville vont se réduisant comme sa verve.

et le battent sur un « banc à laver » suffisamment haut pour leur permettre de travailler debout. C'est évidemment à cet usage que le poète fait allusion.

Sainte-Beuve avait encore signalé dans cette pièce une rime faible :

O sorbier centenaire
Dont trois coups de tonnerre
N'avaient pas *abattu*
Le front *chenu*.

La correction n'a rien amélioré :

... Avaient laissé tout nu
Le front chenu.

C'est qu'en réalité chenu est absolument impropre ; le poète vérifie à ses dépens la théorie qu'il formulera dans le *Petit Traité* : « que la rime est difficile et même impossible lorsque l'expression est impropre ». Il eût été préférable de supprimer la strophe ; mais le moyen d'oublier ce fameux sorbier pour lequel J.-B. Huet aurait acheté la Font-Georges ?

Les Stalactites étaient beaucoup moins fortes en pages que *les Cariatides* et *les Odelettes* dépassent à peine cinquante pages.

Ainsi parle la Revue de Paris dont la bonne foi n'est peut-être pas parfaite. Pourtant à cette époque, 15 juillet 1856, le reproche pouvait paraître fondé : Banville avait bien donné aux journaux et à la Revue de Paris elle-même des vers d'une inspiration toute différente, mais ils avaient pu passer inaperçus. C'est seulement en 1857 que parut *le Sang de la Coupe* et qu'on put voir le poète, en ces fécondes années de jeunesse, occupé à tout autre chose qu'à prodiguer les ors et les pourpres, à chercher des rythmes nouveaux ou à ressusciter ceux de nos vieux poètes.

III. — *LE SANG DE LA COUPE.* — Poèmes antiques : *Le Jugement de Pâris.* — Mélange du lyrisme et du drame. — Les rythmes et leur emploi. — Imitations d'Ovide, d'Euripide et d'Homère.

Poèmes philosophiques : *La Malediction de Cypris.* — Influence de H. Heine. — Causes d'infériorité de cette pièce. — *Les Souffrances de l'artiste.* — Emploi symbolique des mythes grecs. — Que son génie est une consolation pour l'artiste. — Conclusion joyeuse du recueil.

Les à-propos. — *La Muse héroïque* et la Réponse de Racine à Th. Corneille. — Que Banville a jugé Corneille et Molière en romantique. — *La Gloire de Molière.* — Succès médiocre du *Sang de la Coupe.* — Quelles en sont les causes ?

BIBLIOGRAPHIE. — *Le Sang de la Coupe* parut pour la première fois en 1857, dans l'édition Poulet-Malassis (voir la bibliographie des *Cariatides*), dont il forme le sixième et dernier livre. Six pièces de ce recueil avaient été insérées déjà dans des périodiques : dans LE DIX DÉCEMBRE : *la Thessalie* (28 septembre 1849) et les *Louanges d'Aurélie* (10 octobre 1849, sous le titre : *la Maîtresse idéale*) ; dans LE POUVOIR : *la Prophétie de Calchas* (31 juillet 1850) et *la Muse des vingt ans* (17 novembre 1850) ; dans la REVUE DE PARIS : *l'Invincible* (octobre 1851, sous le titre : *le Sang de la Coupe*) et *les Voyageurs* (mai 1854).

Deux courtes pièces : *A Pierre Corneille* (huit vers) et *Forêts, sombres trésors...* (douze vers) ne figurent plus dans les éditions suivantes. *La Lyre* et *Homme, tu peux faucher...* bien que datés de 1847 et 1850, manquent à ce premier recueil. Dans les éditions suivantes les dédicaces ont été supprimées, sauf celle à Mlles de Friberg, belles-sœurs de Zélie de Banville.

Deuxième édition en 1874, dans la collection Lemerre, avec les *Trente-six Ballades joyeuses.* La préface, datée de Paris, mars 1874, qualifie cette édition de *définitive :* néanmoins le texte a été encore remanié plus tard. *La Lyre* et *Homme, tu peux faucher...* figurent dans ce recueil. *La Malédiction de Cypris,* qui se trouvait presque à la fin du recueil de 1857, est placée au début, immédiatement après *l'Invincible.*

Troisième édition en 1890, dans la collection Lemerre, avec les *Trente-six Ballades* et le *Baiser.* Cette édition contient les mêmes pièces que la précédente plus l'*Ode pour la centième de « Notre-Dame de Paris ».*

Quatrième édition en 1891, dans la bibliothèque Charpentier ; le texte est le même que celui de l'édition précédente, mais celle-ci contient seule l'*Ode à Eugène Delacroix.*

Les vers qui composent le recueil du *Sang de la Coupe* sont à peu près contemporains des *Stalactites*. Dans la préface, Banville déclare qu'il a voulu séparer « les poèmes proprement dits » des odes, de « tout ce qui était la pure effusion lyrique » [1, 280] ; mais il s'en faut que la distinction soit si nette, surtout dans la première édition : les trois sonnets *Pasiphaé, Omphale* et *Hérodiade* — réédités plus tard dans *les Princesses* — eussent été mieux à leur place dans *les Stalactites ;* de même *la Toison d'or, l'Amazone nue, la Nuit, Artémis partant pour la chasse, le Livre d'heures de la Châtelaine,* tableaux analogues à *la Femme aux Roses* ou au *Déméloir*. Pourquoi les vers *A la Font-Georges* n'accompagnent-ils point la pièce qui porte le même titre dans *les Stalactites ?* Pourquoi *les Louanges d'Aurélie*, les vers à Mlles de Friberg ne figurent-ils point dans les *Odelettes ?* Négligence ou désir de variété, Banville n'a pas appliqué très rigoureusement la règle qu'il avait posée. Peut-être faut-il le regretter : ces vers, qui auraient pu se placer ailleurs, empêchent de saisir la véritable originalité de ce petit recueil ; quelle que soit leur valeur intrinsèque, on peut les négliger, et, prenant à la lettre la déclaration de la préface, considérer seulement « les tentatives du poète pour trouver une forme moderne du *poème* proprement dit ». Ainsi allégé, *le Sang de la Coupe* compte encore trois poèmes antiques, quatre à-propos et onze pièces que, faute d'un mot moins ambitieux, j'appellerai philosophiques.

Le premier en date des poèmes antiques est *le Jugement de Pâris*. Aux noces de Thétis et de Pélée, la jalouse Eris a jeté sur la table du festin la fameuse pomme d'or : Héra, Cypris, Pallas la réclament tour à tour et Zeus désigne Pâris comme arbitre ; les trois déesses quittent l'Olympe sur leurs chars étincelants et, rapides comme l'éclair, descendent en Troade : les mortels qui les voient passer, semblables à des météores, se demandent avec effroi quel nouveau Phaéton Zeus a foudroyé, quelle nouvelle Sémélé a voulu contempler dans sa gloire l'amant divin. Arrivées en Phrygie, les déesses sont conduites par Hermès devant Pâris : Héra promet au roi-berger la puissance ; Pallas, la gloire militaire ; Cypris dévoile devant lui son corps divin et lui promet l'amour d'Hélène. Pâris lui décerne le prix et, tandis qu'elle triomphe de ses deux rivales, celles-ci remontent vers l'Olympe en maudissant Troie et en prédisant sa ruine.

Banville a essayé de traiter ce vieux thème sous une forme originale qui ne fût ni drame ni ode et qui ressemblât cependant à l'une et à l'autre :

Très intimement persuadé que le théâtre ne trouvera chez nous sa forme définitive que lorsque nous aurons su, comme les anciens, associer le chant et l'ode au dialogue dramatique, j'avais souvent pensé qu'on devait pouvoir, dans le drame, obtenir de très grands effets au moyen de l'emploi de rythmes qui seraient variés, reliés et enchaînés selon la diversité des situations et des personnages et j'avais, dès 1846, écrit *le Jugement de Pâris* pour donner un échantillon de cet art que j'entrevoyais. [I, 281.

Comment se mélangent dans ce poème le dramatique et le lyrique ? Et d'abord quel est le caractère propre de chacun des deux éléments ? Pour Banville, le lyrisme n'est pas seulement l'expression de la passion, il est aussi la langue supra-terrestre, la langue des dieux. Son importance dans chaque épisode sera proportionnée au caractère surhumain de cet épisode : le deuxième, qui a le ciel et la terre à la fois pour théâtre, sera moins lyrique que le premier, le Banquet des Dieux, et plus lyrique que le troisième, les Déesses devant Pâris. Inversement, ce troisième épisode sera le plus dramatique, le deuxième le sera moins et le premier moins encore, sans que pourtant aucun des trois soit exclusivement lyrique ou exclusivement dramatique.

A quels signes distinguer l'ode et le drame ? D'abord à la présence de vers plus courts que l'alexandrin : dans le premier épisode tous les personnages en emploient, Zeus excepté ; dans le deuxième, au contraire, Hermès et les déesses parlent seuls en vers de sept ou de huit syllabes, et les chœurs des mortels, c'est-à-dire les trois quarts de la pièce, sont en vers de douze ; enfin, dans le troisième épisode, les déesses mêmes emploient le mètre terrestre : pour être jugées par un homme, ne faut-il pas qu'elles se rapetissent aux proportions humaines, qu'elles prennent un langage humain, qu'elles daignent abandonner un instant l'harmonie surnaturelle du chant olympien ?

Un autre caractère du lyrisme, c'est la symétrie : on a vu plus haut que *le Songe d'hiver* est composé par grandes masses qui se font, pour ainsi dire, équilibre ; dans *le Jugement de Pâris,* le troisième épisode commence par une strophe du chœur suivie d'une

strophe de Pâris, et se termine par une strophe de Pâris suivie d'une strophe du chœur. Même disposition dans le second et, de plus, les derniers vers reprennent la même idée que les premiers et presque dans les mêmes termes :

Quelle clarté nouvelle illumine les cieux
Fulgurants, et nous force à baisser la paupière ?...
...Est-ce un sanglant prodige ? ou la belle Héra
A-t-elle fait encore, en secouant ses voiles,
D'une goutte de lait un chœur dansant d'étoiles ?

HERMÈS

Déesses, pressez vos coursiers !
Il ne faut pas que vous laissiez
La Nuit arriver la première.
Laissez fuir vos chars de lumière !
Si le plaisir a peu d'instants,
Les heures comptent les tristesses.
Pressez vos coursiers, ô Déesses !
Les Heures ont courbé le Temps.
Laissez fuir vos chars éclatants !

. . . . . .

. . . . . .

Déesses, pressez vos coursiers !
Comme la flamme des trépieds
Que le vent torde leur crinière !
Laissez fuir vos chars de lumière !
Qu'ils soient comme les feux ardents,
Frères des foudres vengeresses !
Pressez vos coursiers, ô Déesses ;
Comme la flamme aux mille dents
Laissez fuir vos chars éclatants !

LE CHŒUR

D'une goutte de lait un chœur dansant d'étoiles
Est-il sorti superbe et la couronne au front,
Comme lorsque Héra, secouant ses grands voiles,
Argenta le chemin que tous les Dieux suivront ?...
,.. Quelle clarté nouvelle illumine les cieux
Fulgurants, et nous force à baisser la paupière. [I, 390 et 396.

Dans le premier épisode enfin, ce sont les trois dernières strophes qui font écho de la sorte aux trois premières, et la ressemblance est encore plus complète entre le début et la conclusion :

Sœurs du dieu de Claros, chantez en chœur. Les Dieux
Pleins de joie ont quitté l'Ouranos radieux
Pour les grands monts de Thessalie.
Tressez vos chants divins, sœurs du dieu de Claros !
Le Nysien joyeux avec le chaste Eros,
La joie avec l'amour s'allie.

. . . . . .

Tressez vos chants divins, sœurs du dieu de Claros !
Le Nysien joyeux avec le chaste Eros,
La joie avec l'amour s'allie ;
Thétis aux cheveux verts est épouse, et les Dieux
Ont quitté sans regret l'Ouranos radieux
Pour les grands monts de Thessalie ! [I, 383 et 389.]

Chaque scène de ce premier épisode forme également un groupe symétrique ; la sentence de Zeus se divise en deux parties rigoureusement égales : trois strophes pour désigner l'arbitre qui donnera le prix, trois autres pour donner à Hermès le message qu'il doit porter au prince berger. Mais toutes les scènes ne sont point disposées aussi simplement ; Banville a trouvé le moyen d'accuser la symétrie en ayant l'air de la rompre. Dans les discours des trois déesses, par exemple, les alexandrins alternent avec les vers de six syllabes : si dans tous les trois les rimes étaient disposées de la même manière, on aurait trois morceaux semblables et rien d'autre ; mais le poète a fait rimer le premier vers de chacun d'eux avec le vers qui précède immédiatement ; par suite, l'ordre des rimes est interverti chaque fois : le petit vers a les rimes féminines dans le premier et dans le troisième et les rimes masculines dans le second qui paraît ainsi encadré par les deux autres. Ailleurs l'ordre des mètres sera renversé : à une strophe composée de deux distiques alexandrins suivis chacun d'un octosyllabe répondront deux distiques octosyllabes suivis chacun d'un alexandrin : cette disposition permettra de ramener à la fin de la seconde strophe le commencement de la première :

C'est à moi, c'est à moi d'avoir le fruit doré.
Sur ma tempe d'ivoire et mon bras adoré
La lumière rit et se joue.

L'or serre avec amour mes cheveux bien plantés,
Et la pourpre divine aux plis ensanglantés
N'a jamais fait pâlir ma joue.

L'archer Eros lui-même loue
Mes cheveux touffus qu'il dénoue,
Mon teint harmonieux doucement coloré
Et mes pieds blancs qui sur le sable
Font une empreinte insaisissable.
C'est à moi, c'est à moi d'avoir le fruit doré. [1, 385].

Ces mètres et ces rythmes divers sont « variés, reliés et enchaînés selon la diversité des situations et des personnages ». Chacun d'eux a un mètre qui lui est propre et des personnages analogues emploient des mètres analogues : Hermès parle en vers de sept syllabes et toutes les déesses en octosyllabes plus ou moins mélangés d'alexandrins. L'importance relative des deux mètres varie selon le rôle, le caractère, la situation : les Muses, simples comparses, emploient la strophe 12-12-8, rythme à peine lyrique, teinte neutre pour ainsi dire, bonne pour les fonds. Au contraire, Eris, qui est toute passion, Eris, la Jalousie incarnée, emploie l'octosyllabe, mètre de l'enthousiasme et de l'invective, mètre véhément des *Mages* et de l'ode *Aux abeilles du manteau impérial*. Et les trois déesses, qui doivent à leur rang de garder quelque majesté, même dans leur emportement, emploieront, elles aussi, l'alexandrin ; mais à mesure qu'elles parleront, qu'elles réclameront avec plus de passion l'objet de leurs convoitises, l'ardent octosyllabe prendra la place du mètre royal. Ainsi le renversement de l'ordre des mètres, signalé tout à l'heure dans le « trio » du premier épisode, n'a point seulement pour but de conserver la symétrie dans la variété : il a pour ainsi dire une valeur psychologique, le mouvement de la strophe suit le mouvement de la passion des personnages.

Après cet ensemble, Cypris, Pallas, Héra font valoir tour à tour leurs droits. Pourquoi dans cet ordre ? Assurément pour opposer ce passage au passage correspondant du dernier épisode où Héra, reine des dieux, prend la parole la première, tandis que Cypris ne doit, évidemment, parler qu'après ses deux rivales. Mais rappelons-nous la disposition des rimes dans ces trois couplets : pour Banville, c'est le petit vers qui décide de l'effet ; à qui donc sera attribué le second couplet, où le petit vers porte la rime masculine aux sono-

rités plus fermes et plus rudes ? A Pallas, à la vierge guerrière qui n'est point fille de femme, qui ne connaît point l'amour et qui se réjouit dans les combats. A qui, au contraire, la première et la troisième place, les petits vers à rimes féminines, plus molles, plus douces, plus caressantes ? A Cypris et à Héra, aux déesses du mariage et de l'amour.

Il peut arriver que le mouvement dramatique rende à la strophe l'unité qui lui manque au point de vue lyrique. Les douze vers d'Eris, dans le premier épisode, ne forment point une strophe bien cohérente, car on peut les décomposer en un quatrain de la forme a. b. b. a. et un huitain de la forme c. c. c. a. — d. d. d. a. [1] Pour qu'un tel couplet forme un tout il faut bien l'attacher « précisément là où il risque de se casser » :

> Il faut que le *quatrième* vers soit une véritable Shéhérazade dont l'imagination force le sultan son maître à brûler d'envie d'entendre le *cinquième* vers[2]. [**P. T.**, 172.]

Or, à la fin du quatrième vers, Eris n'a fait que répéter ce qu'ont dit les Muses :

> Des sommets que baigne le jour
> Délaissant la splendeur austère,
> L'Olympe descend sur la terre :
> Astrée heureuse est de retour. [**I**, 383.]

Elle ne peut s'arrêter là : logiquement ce quatrain veut une suite, il n'a pas d'existence propre, on ne saurait le détacher du huitain qui termine le couplet. Plus loin, Pélée porte la santé des dieux et Zeus lui répond ; le tout forme une strophe semblable à celle d'Eris : elle sera justement coupée après le quatrième vers et pourtant elle formera bien un tout, car les paroles de Pélée exigent une réponse comme tout à l'heure les quatre premiers vers exigeaient une suite. Ce n'est donc point une strophe amorphe, une « strophe

1. Dans l'ode à *Napoléon II*, le couplet :

> Non, l'avenir n'est à personne...

peut se couper d'une manière analogue, et Banville, dans son *Petit Traité*, lui a formellement refusé le nom de strophe.

2. Banville écrit cela à propos du dizain dont la « cassure » est entre le cinquième et le sixième vers.

polype »[1], c'est au contraire un ingénieux mécanisme en deux pièces parfaitement jointes, que l'on sépare sans peine, mais qui ne sauraient fonctionner l'une sans l'autre.

Enfin pourquoi ce dialogue est-il écrit sur le même rythme que le couplet d'Eris ? Au douzième vers, la jalouse déesse interrompt Zeus pour lancer la pomme en s'écriant : « A la plus belle ! » Ce mot connu, ce coup de théâtre nécessaire, il fallait l'imposer au lecteur, en marquer rigoureusement la place à l'avance, le laisser même prévoir quelque peu. Dès les premières paroles de Pélée, l'oreille reconnaît un rythme déjà entendu, elle s'attend à la quadruple répétition de la première rime. Quand Zeus a dit :

Recevez mes suprêmes dons :
A toi, prince des Myrmidons,
Les combats que nous décidons ;
A toi, Thétis, la mer rebelle...

la rime « belle » est à demi-suggérée à l'auditeur, et quand, après trois autres vers, Eris s'écrie :

Et cette pomme à la plus belle !

le mot paraît être à sa place nécessaire, il nous semble qu'il ne pouvait pas n'être pas prononcé, il s'impose à notre esprit comme s'impose à notre oreille la résolution après la dissonance.

Ce poème, où se combinent si ingénieusement le lyrisme et le drame, abonde en souvenirs antiques. Comme dans *la Voie lactée*, Banville s'est inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide : dans le second épisode, le chœur des hommes résume toute l'histoire de Phaéton, c'est-à-dire la fin du premier livre et le commencement du deuxième. Le poète rappelle par de brèves allusions la querelle d'Epaphos et de Phaéton, puis les conseils de Clymène qui envoie son fils

Jusques au palais d'or de Phœbos Apollon.

Le palais du soleil, dit Ovide, était soutenu par de hautes colonnes et tout resplendissant de l'éclat de l'or[2].

1. Une strophe, combinée de telle façon qu'on puisse la séparer en deux parties sans laisser un vers privé de sa rime, « n'occupe pas dans l'ordre lyrique un rang plus élevé que dans l'échelle animale un *polype* dont on peut dédoubler la vie en le coupant en deux ». [P. T., 161]

2. *Métamorphoses*, II, 1 :

Regia solis erat sublimibus alta columnis
Clara micante auro...

Le dieu confie à Phaéton

... son char divin constellé d'émeraudes [1],

et l'imprudent s'élance

... Dès qu'à l'orient s'enfuirent les étoiles [2].

Mais bientôt les chevaux devinent qu'ils sont tenus par la main d'un faible mortel :

Aussitôt qu'ils l'ont senti ils s'emportent, ils abandonnent le chemin ordinairement foulé par le quadrige, ils ne courent plus dans la même direction qu'auparavant. Lui s'épouvante, il ne sait pas de quel côté tirer les rênes, ni quelle est la bonne route...

... Mais quand du haut du ciel le malheureux Phaéton aperçut la terre qui s'étendait au fond, tout au fond de l'abîme, il pâlit, une frayeur subite fit trembler ses genoux [3].

Bientôt, habitués à de plus fortes mains,
Les chevaux du soleil s'écartent de la route.
Phaéton, étranger aux célestes chemins,
Tressaille et de terreur son âme s'emplit toute. [I, 395.]

L'imprudent mortel incendie l'univers et Zeus, imploré par la Terre, le frappe de sa foudre. Il tombe du ciel, « laissant derrière lui des sillons de lumière » :

Telle du vaste azur tombe au fleuve Océan
Une étoile ravie à sa splendeur première,

« *ut interdum de caelo stella sereno* », avaient dit les *Métamorphoses*.

1. *Métamorphoses*, II, 23-24 :

Claris lucente maragdis.

2. *Métamorphoses*, II, 114 :

Diffugiunt stellae.

3. *Métamorphoses*, II, 167-170 ; 178-180 :

Quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt
Quadrijugi spatium, nec quo prius ordine currunt.
Ipse pavet nec qua commissas flectat habenas
Nec scit qua via iter...
... Ut vero summo dispexit ab aethere terras,
Infelix Phaeton, penitus penitusque jacentes
Palluit et subito genua intremuere timore.

En même temps que d'Ovide, Banville paraît s'être inspiré à plusieurs reprises d'Homère et peut-être d'Euripide. Je serais tenté de voir, dans la première strophe, un souvenir du dernier chœur d'*Iphigénie à Aulis :*

Quel hyménée, avec les flûtes de lotos libyen et la cithare amie des chœurs et les syrinx de roseaux, fit retentir des chants joyeux, lorsque, sur le Pélion, les Piérides aux belles tresses, dans le festin des dieux, imprimant sur la terre la marque de leurs sandales d'or, vinrent aux noces de Pélée, célébrant de leurs chants mélodieux Thétis et l'Eacide sur le mont des Centaures et dans la forêt du Pélion ! [1].

Dans le discours d'Héra :

Mais, ô Kronos, Titan rusé, je suis ta fille. [1, 393.

est certainement inspiré par la formule homérique : enfant du rusé Kronos — Κρόνου παῖς ἀγκυλομητέω | *Iliade*, II, 205 ; *Odyssée*, XXI, 415. etc. | ; les « chars éclatants », les « chars de lumière » qui transportent les déesses traduisent exactement ἔχεα φλόγεα d'Homère [*Iliade*, VIII, 389 et suivt] [2].

1. *Iphigénie à Aulis*, v. 1036-1048 :

Τίς ἄρ' ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λιβύος
μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
συρίγγων τ' ὑπὸ καλλιμοεσ-
-σὰν ἔστασεν ἰαχάν,
ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἱ καλλιπλόκαμοι
Πιερίδες παρὰ δαιτὶ θεῶν
χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
ἐν γᾷ κροούσαι,
Πηλέως εἰς γάμον ἦλθον
μελῳδοῖς θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδαν
Κενταύρων ἀν' ὄρος κλέουσαι
Πηλιάδα καθ' ὕλαν.

L'auteur doit la communication des caractères grecs à l'obligeance de MM. Protat frères, imprimeurs à Mâcon.]

2. Dans le même passage :

Moi, reine des humains, moi du maître des Dieux
Et la sœur et l'épouse,

est peut-être un souvenir des orgueilleuses paroles d'Héra au quatrième chant de l'*Iliade* (v. 58 sq.) ; toutefois ces vers rappellent davantage Virgile :

Ast ego, quæ divum incedo regina, Jovisque
Et soror et conjux... [*Enéide*, I, 46.]

Dans la première édition, au lieu du vers

> Une amante aux beaux yeux qui mourra dans les flammes,
> [I, 393.]

on lisait :

> Une amante au grand cœur qui mourra dans les flammes.

C'est évidemment l'homérique μεγαλήτωρ, et peut-être Banville a-t-il corrigé non seulement pour éviter ce désagréable *cœur qui,* mais aussi parce que l'épithète grecque ne s'applique pas aux femmes. Enfin, lorsque le chœur se demande, en voyant les chars divins traverser le ciel :

> Quelle clarté nouvelle illumine les cieux
> Fulgurants... [I, 390.]

on se rappelle aussitôt la course d'Athènè, descendant, tombant plutôt, entre les deux armées :

> Comme le fils du rusé Kronos envoie un météore, prodige pour les matelots ou pour la vaste armée des peuples, un météore éclatant duquel jaillissent de nombreuses étincelles, telle s'élança sur la terre Pallas Athènè [1].

Mais l'influence hellénique se manifeste d'une façon particulièrement curieuse dans le passage imité d'Ovide. On dirait un bas-relief compliqué de la décadence, qu'un artiste habile aurait su ramener aux lignes simples de l'art classique. Une seule fois le goût du poète me paraît s'être un peu égaré :

> L'aurore rougissant de paraître sans voiles
> Montra son front semblable à des rosiers fleuris. [I, 395.]

Voilà qui est bien mièvre et qui s'accorde bien mal avec le reste. Mais partout ailleurs quelle supériorité sur le latin ! Cet épisode des *Métamorphoses* est le prétexte d'un insupportable étalage de géographie et d'astronomie, et le pédantisme n'est rien à côté

1. *Iliade*, IV, 75 sq. :

> Οἷον δ' ἀστέρα ἧκε Κρόνου παῖς ἀγκυλομήτεω
> ἢ ναύτῃσι τέρας, ἠὲ στρατῷ εὐρέϊ λαῶν
> λαμπρόν· τοῦ δέ τε πολλοὶ ἀπὸ σπινθῆρες ἵενται·
> τῷ εἰκυῖ' ἥιξεν ἐπὶ χθόνα Παλλὰς Ἀθήνη

du mauvais goût ! Le Zodiaque devient une vraie ménagerie : le Lion veut mordre, le Taureau veut donner des coups de corne, le Scorpion veut piquer et le Cancer pincer ; quant à l'Ourse, elle tente en vain un plongeon pour trouver un peu de fraîcheur [II, 78 sq., 195 sq.]. Tout cela est si ridicule qu'on se demande si le poète ne se moque pas de son sujet et de ses lecteurs. Banville élague tout ce fatras, garde seulement quelques traits, quelques phrases générales, qui suggèrent bien mieux qu'une liste interminable de noms propres l'immensité de la catastrophe :

Il voit les monts s'ouvrir, les fleuves se sécher,
Les forêts devenir un immense bûcher,
Et comme des flambeaux se consumer les astres.
Alors la Terre énorme, en proie à ces désastres,
Supplia Zeus vengeur dans les cieux étoilés,
Déplorable, et montrant sa tête flamboyante,
Son vaste sein tari, ses grands cheveux brûlés
Et ses os de rocher fondus en lave ardente. [I, 395.

Seulement ce travail par grandes masses, ce hardi sacrifice des détails, sont d'un tout autre art que l'épopée homérique. Le vrai fragment épique de cet épisode, c'est le récit de la mort de Sémélé que chante le chœur des femmes : là nous voyons Héra prendre les traits d'une vieille nourrice, nous entendons les artificieuses paroles de la déesse :

Elle dit. Aussitôt elle ride son front
Comme s'il eût, des ans, subi le rude affront.
De rares cheveux gris elle ombrage sa tempe,
Et fuit vers Sémélé dans un nuage d'or.
Sérieuse, courbée et portant une lampe,
Parlant à mots comptés d'une voix ferme encor,
Elle avait tout l'aspect de la sage nourrice
Béroë qui porta Sémélé dans ses bras.
« Hélas ! dit-elle, enfant, redoute un artifice,
Bientôt, le cœur gonflé de pleurs, tu gémiras,
Car souvent un mortel, le mensonge à la bouche,
Est monté comme dieu sur une chaste couche.

Si l'amant de tes nuits est le Dieu des humains,
Qu'il vienne à toi, brillant des clartés qu'il étale
Aux genoux dédaigneux de Héra ta rivale,
Ceint d'éclairs et terrible, avec la foudre aux mains. » [I, 393.]

On ne retrouve pas cette précision familière dans l'épisode de Phaéton. Banville a supprimé tout ce qu'il y avait de trop réel, de trop humain dans son modèle. Toutes les supplications, parfois touchantes, d'Apollon à son fils, sont réduites à un seul hémistiche :

> Le dieu lui confia, *malgré sa crainte amère,*
> Son char...

Si, comme le dit M. A. Croiset, le propre du poète lyrique, c'est de ne pas analyser, mais de voir les choses « de haut et d'ensemble, d'un regard pénétrant mais simplement synthétique et sommaire »[1], la mort de Phaéton est une page essentiellement lyrique. J'oserai même dire qu'ici Banville me paraît infiniment plus près de Pindare que d'Homère. Qu'est-ce que ce second épisode ? Une sorte d'intermède entre les deux scènes capitales du Banquet et du Jugement. Comment se rattache-t-il au reste ? Quel lien logique unit l'histoire de Sémélé à celle du fils de Clymène, et toutes deux à la querelle des trois déesses ? Aucun assurément. Mais ces chars divins pareils à des météores, ces traits enflammés qui traversent le ciel, rappellent au chœur les deux mortels qui succombèrent pour avoir vu le feu céleste, dont les dieux mêmes ne peuvent supporter l'éclat :

> Le lyrisme a sa logique que la logique ordinaire ne comprend pas. Il a ses liaisons que le discours ignore. Les idées s'y enchaînent non seulement par leur filiation logique et abstraite, mais par tout ce qu'il y a en elles de sensible et de poétique, par leur éclat brillant ou sombre[2].

L'important est de provoquer une émotion qui concoure à l'effet d'ensemble. Cet intermède flamboyant et fulgurant rappelle à propos au lecteur quels personnages surhumains parlent devant lui. Dans la mythologie grecque peu de légendes sont aussi dangereuses, aussi difficiles à traiter sérieusement. Ces trois déesses qui se disputent une pomme et qui sont réduites à prendre pour juge un mortel, Cypris qui triomphe en usant du même argument que Phryné, tout cela est à deux doigts du burlesque. Comment éviter de verser dans l'opérette ? — En grandissant les personnages à tel point qu'on ne soit plus tenté de les ramener aux proportions

1. A. Croiset, *La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, 2e partie, livre II, chap. III, § 1.

2. *Ibid.*, chap. I, § 4.

humaines, qu'on ne songe plus un seul instant à la parodie possible. Ces deux tableaux de flammes et d'éclairs jettent sur tout le reste une telle clarté que les détails les plus familiers, les moins divins, sont dorés, transfigurés par la lueur de cet incendie supra-terrestre.

Mais l'effet de l'intermède serait manqué si les personnages n'étaient déjà grands par eux-mêmes. Héra est jalouse, Héra reproche à Zeus ses innombrables infidélités, mais elle est emportée par une jalousie furieuse, Eris la domine et la possède, et l'histoire de Sémélé nous rappelle encore jusqu'où peut aller sa haine contre une rivale. Cypris est bien la déesse des Amours et du plaisir, née du sang d'Ouranos mutilé, mais elle est bien plus encore la déesse de la pure beauté, l'Anadyomène jeune et chaste qui sort toute blanche de la mer. C'est cette Aphrodite vierge et nue comme un beau marbre qui remporte en réalité le prix :

> O Beauté ! vision faite de purs accords,
> Tu le persuadas, grande silencieuse ! [I, 143.

Le Jugement de Pâris n'est que le développement lyrique et dramatique de ces vers des *Cariatides*. C'est la Grâce, c'est l'Eurythmie qui triomphe ; c'est elle que Pâris, c'est-à-dire l'artiste aimé des dieux, préfère à ce que les hommes convoitent et honorent le plus : la puissance et la bravoure. Ainsi toute la fin du poème est dominée par cette idée que la Beauté est sainte, infiniment supérieure à tout, infiniment digne du respect et de l'adoration. C'est pourquoi, aux Grecs assemblés devant Troie, Calchas disait : « Pillez, ruinez, tuez,

> Mais, de meurtres couverts, guerriers victorieux,
> Gardez le souvenir des choses éternelles.
> Dans vos combats humains, n'égorgez pas les dieux.
> . . . . . .
> Malheur à l'insensé qui déchire et qui mord
> Le renom de Cypris, mère de tout génie ! [I, 327-328.]

Et pendant que tous applaudissent, Diomède regarde sa lance,

> Que devait, par deux fois, rougir le sang des Dieux.

Symbole de la brutale et sacrilège humanité, insensible à la beauté, capable de tuer Cypris même, si elle n'était immortelle !

*
* *

Ces poèmes antiques ne satisfaisaient pas complètement Banville : il cherchait, dit la Préface, « une formule nouvelle du poème proprement dit ». Heine la lui fournit : *le Jugement de Pâris* est d'avril 1846 ; la *Malédiction de Cypris*, de mai 1847 ; en décembre 1846, avait paru la première traduction d'*Atta Troll*. Or la formule cherchée était « complètement et absolument trouvée » dans ce livre

... où des chasseurs dandies vont tuer dans les Pyrénées un ours vaillant comme Achille, qui, une fois dépouillé et préparé par le fourreur, devient une descente de lit envoyée *à Mlle Juliette, à Paris*, et où cependant passent sous la lune, avec la chasse infernale, la déesse Diane et la fée Habonde et Hérodiade, faisant sauter sur son plat d'or, comme une orange, la tête de saint Jean-Baptiste. [**S.**, 442.]

Dans la *Malédiction*, Cypris a préféré Paris aux Cyclades et à Paphos riante. Cypris, qui lui a donné les beautés radieuses, les bois touffus pour abriter les amours, les poètes et les artistes pour les chanter, Cypris, que nul ne peut mépriser impunément, contemple la ville élue : partout elle voit la prostitution ; la courtisane vend son corps ; la mère, sa fille ; l'écrivain, sa plume ; l'ambitieux, son honneur. La cité de Vénus est devenue le repaire de Gobseck et de Gigonnet. Alors, pleine de douleur et de courroux, la déesse prend son vol en maudissant la ville impie : que Paris vénère l'or et qu'il s'y vautre ; qu'il vende tout ce qu'on peut vendre et même le reste ; qu'il insulte à toute beauté et qu'il périsse d'ennui quand il aura « réduit en poudre la lyre et le ciseau ».

Je ne crois pas qu'on puisse compter la *Malédiction* parmi les meilleures pages du recueil. Sans parler des longueurs, des déclamations, des étrangetés qui rappellent le débutant des *Cariatides*, le poème est gâté par un vice capital, essentiel : la disproportion entre l'élément antique et l'élément moderne qui le composent. Nous admettons fort bien que Cypris évoque

... Gabrielle, Fontanges,
La Vallière aux yeux bleus que pleura Maintenon,
Et Marion la folle, et la sage Ninon. [**I**, 289.]

Ces noms appartiennent à l'histoire et l'histoire grandit, idéalise les personnages qu'elle ne rejette point : passer à l'histoire, c'est une

sorte d'apothéose. Mais Saint-Ange, Blanche Colbert, Ozy, ce n'est plus de l'histoire, c'est de la chronique, tout au plus.

Mlle Ozy, dont le prénom était Alice, a été l'amie de tous les hommes d'esprit de son temps. [**III**, 182.]

Est-ce un titre suffisant pour figurer à côté de Louise de la Vallière? Quant aux autres beautés, à quoi se réduit leur mérite? — Demandons-le encore aux *Odes funambulesques :*

Chantons ces jeunes femmes
Dont les épithalames
Attirent vers Paris
Tous les esprits.

Chantons leur air bravache
Et leur corset sans tache
Dont le souple basin
Moule un beau sein.

Leurs chapeaux dont la race
Pour toujours embarrasse,
Avec son air malin,
Vienne et Berlin ;

Leurs peignoirs de barège
Et leurs jupes de neige
Plus blanches que les lys
D'Amaryllis. [**III**, 31.]

C'est vraiment trop peu ! Ces jolies contemporaines du poète ont dû s'étonner d'être ainsi égalées aux « Dames du temps jadis ». Pour le lecteur, il est presque pénible de tomber si brusquement de l'Olympe sur le Boulevard !

Sans doute on ne saurait contester à l'artiste le droit d'évoquer dans une œuvre moderne les grandes et radieuses figures du panthéon hellénique, surtout s'il a suffisamment d'imagination et de savoir pour éviter le pédantisme et la froideur. Seulement il faut le faire comme Heine ou comme Hugo : ou bien on opposera ces Olympiens aux plates humanités, à des mortels mesquins et grotesques ; dans le cortège d'Artémis on fera figurer maître Franz Horn, monté sur une bourrique et coiffé d'un bonnet de nuit ; ou bien on choisira dans l'histoire contemporaine quelque sujet vrai-

ment grand, surhumain, digne des dieux par la beauté ou par l'épouvante ; on pourra, sans disparate, mêler à un tel poème les divinités d'Hellas, ou bien en créer d'autres à leur image, comme « la grande République » ou « la Déroute, géante à la face effarée ». Mais à moins de circonstances exceptionnelles, les événements modernes se prêtent mal à cette transformation ; il est plus facile de faire servir les vieux mythes à l'expression symbolique de la pensée moderne. Dans *le Sang de la Coupe,* Banville a repris quelques-unes des idées exprimées déjà dans *les Cariatides* sur le rôle et la condition de l'artiste en ce monde, et illustré sa philosophie romantique avec les fables hellènes. L'artiste, c'est l'être humain qui dompte la nature brutale, c'est Orphée qui apprivoise le tigre et qui émeut la pierre :

Dans les noires forêts, sur les monts de la Thrace,
Par les pleurs de ma lyre enchantant leur courroux,
J'ai fait bondir d'amour et courir sur ma trace
Le tigre et la panthère et les grands lions roux.

Et les gazons touffus étoilés de pervenches,
Les feuillages pendants, les profondeurs des bois,
Les antres, les rochers et les cascades blanches
Au tomber de la nuit s'enivraient de ma voix. [I, 308.]

Mais c'est aussi le lutteur qui terrasse le mal et vainc la douleur ; c'est Héraklès qui rend Alceste à son époux :

Peuple, j'ai combattu la guerrière à l'œil louche,
Et pour briser les dents de celle qui te mord,
Couvert de la toison d'une bête farouche,
J'ai lutté sur le sable avec la froide mort.

C'est celui qui partout apporte la joie, c'est Dionysos, c'est Lycœus libérateur :

C'est moi qui, pour complaire à la terre charmée,
Ai conquis tout un monde avec un fruit vermeil ;
Des femmes au sein nu composaient mon armée,
Et j'ai porté la vigne au pays du soleil.

Et pourtant le Bienfaiteur est méconnu, méprisé, presque haï. Cette hostilité dédaigneuse de la société moderne est encore exprimée

par une allégorie à la manière antique : *les Voyageurs*. Peut-être le poète s'inspire-t-il aussi de Ronsard : son poème rappelle quelque peu *les Muses délogées* (éd. Blanchemain, III, 306). Ces voyageurs sont au nombre de trois : deux vierges magnifiques et un grave adolescent ; à leur démarche, à leur sourire, on reconnaît des dieux. Pourtant ils sont couverts de haillons, ils mendient. Et l'éphèbe console ainsi ses deux sœurs :

Courage, ô mes compagnes !
Bientôt dans les parfums nos pieds seront lavés,
Après tant de forêts, de champs et de campagnes,
Voici Paris sans doute et nous sommes sauvés. [I, 405.

Paris les ignore, l'artiste même ne sait plus leurs noms. On les accueille pourtant, comme des vagabonds, il est vrai, et on leur donne à manger ;

Mais dès qu'ils ont montré les signes de leur race,
En ajoutant ces mots : « Nous arrivons du ciel,

« Nous sommes la Beauté, l'Amour, la Poésie »,
On s'écrie aussitôt : « Portez ailleurs vos pas !
« Enfants déguenillés, ô buveurs d'ambroisie,
« Passez votre chemin, je ne vous connais pas ! » [1]

Il y a encore dans ce pessimisme quelque peu de rhétorique ; il paraît cependant plus sincère, plus profond, plus émouvant que celui des *Cariatides*. C'est que Banville a surtout insisté sur la misère morale de l'artiste, l'impossibilité de satisfaire jamais la foule, lui donnât-on en pâture sa chair et son sang :

Gonfle de passion les figures d'argile !
Crée, anime, bâtis ! Jusque sous les cyprès
Dont l'ombre endormira ta dépouille fragile,
L'inexorable voix viendra crier : Après ?

Tu peux, par ton regard effrayant les désastres,
Dans l'espace que Dieu pour les siens fit exprès,
Enchaîner comme lui des mondes et des astres,
Après ? dira le peuple insatiable, après ? [I, 308.]

1. La pièce est datée, dans l'édition Charpentier, de 1856, mais elle a paru dès 1854 dans la REVUE DE PARIS.

Puis le poète ne s'en est pas tenu à ces imprécations contre le vulgaire odieux. Ces « spectateurs à l'œil vide » dont le dédain jaloux est si cruel, ne sont-ils pas profondément, irrémédiablement malheureux ? « Ne m'enviez point, dit la femme aux fleurs jalouses de sa beauté ; vous ne connaissez point les maux humains, l'abandon, le souvenir flétri, le regret profond comme une mer, la mort de l'amante abandonnée qui s'en va sans un adieu, sans un baiser. » [I, 335.] Pitié moins exclusive, plus humaine : plaignons tous les Exilés de la terre et non pas l'Artiste seul. Peut-être même, à tout prendre, est-il un des moins misérables, car il est soutenu par la confiance en l'art divin, l'espoir en l'équitable avenir et surtout le sentiment de sa propre grandeur. Tel, dans les monts de Thessalie, un géant de granit paraît braver le ciel qui l'a foudroyé, tel l'artiste à l'œil de feu,

> Les pieds sur le volcan et sur sa gueule atroce
> D'un regard assuré plonge dans le ciel bleu. [I, 319.]

L'aigle se rit du chasseur, l'astre éblouissant perce les nuages, le génie, divin comme eux,

> Ne s'éteindra pas plus que les cieux étoilés. [I, 346.]

Qu'il souffre donc en silence ; que, pareil à la grande Nature, il se voile au vulgaire vain :

> Sous la sérénité cache aussi ton secret ;

essaie de rendre ton visage et ton âme

> Silencieux et doux comme un beau paysage [I, 353],

et, tranquille, attends le jour « où fleurira sur ton front le calme harmonieux du trépas ». Alors,

> ... redevenu jeune, enthousiaste et beau,
> Loin de ce monde empli d'épouvantes frivoles,
> Libre de tous liens, mon frère, tu t'envoles
> Aux rayons dont fourmille et frémit l'éther bleu,
> Le visage riant comme celui d'un dieu. [I, 376.]

En même temps sonnera sur la terre l'heure de la réparation ; en

ême temps naîtra la jeunesse qui acclamera, qui chérira le eux poète :

Vous en qui je salue une nouvelle aurore,
Vous tous qui m'aimerez,
Jeunes hommes des temps qui ne sont pas encore,
O bataillons sacrés !

Et vous, poètes, pleins comme moi de tendresse,
Qui relirez mes vers
Sur l'herbe, en regardant votre jeune maîtresse
Et les feuillages verts !

Vous les lirez, enfants à chevelure blonde,
Cœurs tout extasiés,
Quand mon corps dormira sous la terre féconde,
Au milieu des rosiers.

Mais moi, vêtu de pourpre, en d'éternelles fêtes
Dont je prendrai ma part,
Je boirai le nectar au séjour des poètes,
A côté de Ronsard. [I, 340.]

Ainsi, malgré toutes les misères humaines, toutes les tristesses, toutes les épreuves que l'art, sur cette terre d'exil, réserve à ses élus, c'est par un chant d'allégresse, de joyeuse confiance en l'avenir que se termine le recueil. Car les vers à la Jeunesse sont bien la conclusion logique du livre, et c'est à la dernière page qu'aurait été leur place légitime.

*
* *

On voit comment les deux à-propos se rattachent au reste de l'œuvre : ce sont des hymnes en l'honneur de ces dieux qui s'appellent Corneille et Molière. Contrairement à l'usage, Banville s'est bien gardé de leur donner une forme dramatique et, à plus forte raison, de mettre en scène les deux poètes. Faire représenter par un comédien, même par un artiste de génie, ces hommes surhumains, ce serait presque un sacrilège ; à tout le moins ce serait probablement ridicule et certainement mesquin. Mieux valait s'en tenir au pur lyrisme et faire chanter leur gloire par des personnages qui symbolisent les qualités maîtresses de leur œuvre.

La Muse héroïque, composée pour l'anniversaire de Corneille, est presque, dit le feuilleton du MONITEUR (13 juin 1854),

...la traduction en vers du discours de Racine ; traduction élégante et discrète, qui garde la simplicité, l'émotion du précieux original.

C'est beaucoup dire : du passage fameux de la réponse à Th. Corneille, Banville n'a gardé que les idées maîtresses et l'ordonnance générale ; état de la poésie dramatique avant Corneille, œuvre de Corneille, gloire de Corneille. Mais avec quelle liberté il développe, il supprime, il transforme !

Vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler...

La scène française... le théâtre... mots divins, mots « magiques » [II, 283] pour Banville, mots qui évoquent un cortège de grandes, de sombres ou de radieuses figures. La scène française devient « le souverain temple ouvert à la pensée », ce qui, peut-être, eût scandalisé le janséniste Racine.

O Français, devant vous, sur ce même théâtre
Où les penseurs, à qui j'enseigne ma fierté,
Chantent en vers divins leur poème, idolâtre
De l'honneur, du devoir et de la liberté ;

. . . . . .

Sur ce champ de bataille où notre voix profonde
Ressuscitant les morts dans la nuit du tombeau,
Evoque, pour servir d'enseignement au monde,
L'histoire secouant son glaive et son flambeau ;

Dans ce temple divin ouvert à la pensée, etc. [I, 356.]

Quel désordre ! quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre ; les auteurs aussi ignorants que les spectateurs ; *la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance ; point de mœurs, point de caractères,* la diction encore plus vicieuse que l'action et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement ; en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance partout violées...

Quelques-unes de ces critiques n'avaient plus de sens pour un

romantique ; le désordre, l'irrégularité, l'ignorance des règles n'étaient même plus des fautes. Puis il s'agissait d'émouvoir un millier de spectateurs et non de lire une belle page d'histoire littéraire devant quelques lettrés ; mieux valait ne pas tout dire, ne conserver qu'une idée et la mettre en pleine lumière. De tous les défauts énumérés par Racine, Banville n'en retient qu'un seul : l'absence de vérité, d'humanité, et la froideur qui en est la conséquence :

Nos devanciers cherchaient encor leur talisman,
Et, dans leur fiction froidement insensée,
Egaraient au hasard des héros de roman.

Jeux bouffons sans gaîté, drames sans épouvante,
Leur fantaisie en vain s'agitait : pas un cri
Sorti d'une poitrine émue et bien vivante !
Et celle qui nous jette un sourire attendri,

La Vérité, vers qui notre désir s'élance,
Levant ses yeux d'azur vers le ciel étoilé,
Honteuse, et s'accusant de garder le silence,
Sanglotait tristement sur son miroir voilé.

Dans cette enfance, ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin, et lutté, si j'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle...

Rappellera-t-on ces premiers essais à des spectateurs qui les ont oubliés ? Ce serait diminuer le Dieu ! Comme Pallas, la Muse héroïque est sortie toute armée de son front :

Enfin je suis venue, apportant la lumière.
Un soir... ô grande voix du peuple, ô souvenir
Toujours éblouissant de ma grandeur première,
Que se rappelleront les peuples à venir !

Regardez, c'est l'Espagne amoureuse ! Quelle âme
A tant de passion oppose la vertu ?
Toi qui mets tes deux mains sur ton sein plein de flamme
Pour garder avant tout l'honneur, qui donc es-tu ?

Quel heureux charme a pris cette salle étonnée !
D'où venez-vous, effroi, pitié, vous, tendres pleurs,
Emotion ? *Le Cid* a paru, je suis née !
Le ciel s'ouvre, battez des mains, jetez des fleurs !

Dans la suite, Banville s'écarte de plus en plus de Racine : le moyen de reproduire devant un grand public cette minutieuse analyse du théâtre cornélien, faite pour des connaisseurs qui comprennent à demi-mot ? Le poète ne conserve qu'une seule idée : la « prodigieuse variété dans les caractères » :

Au gré de mon poète, espagnole et romaine,
J'éveille les guerriers de leur sommeil jaloux.
Je m'appelle Camille, Emilie et Chimène :
Famille de héros, nous voici, levez-vous !

Après avoir dit, chacun à sa manière, les mérites du grand Corneille, les deux écrivains terminent en rappelant les attaques dont triompha l'auteur du *Cid* et les misères qui assombrirent sa fin. Racine, il faut le reconnaître, l'a fait avec plus de réserve que Banville :

Du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre comme ceux de Monsieur votre frère, quelque étrange inégalité que, durant leur vie, la fortune mette entre eux et les plus grands héros, après leur mort cette différence cesse.

Ecoutons la Muse héroïque :

Qu'importe si jadis, lorsque l'âge sinistre
Jetait sur toi son ombre et te glaçait enfin,
Toi dont César Auguste aurait fait un ministre,
Tu t'écrias un jour : « L'auteur du *Cid* a faim ! »

Les siècles t'ont vengé, Titan rival d'Eschyle,
Et lorsqu'ils nommeront tous les victorieux,
Se rappelleront moins la crinière d'Achille
Que tes souliers de pauvre et leurs trous glorieux.

Et moi, pieusement, d'une main ferme et juste,
En disant à nos fils : Comme lui vous vaincrez !
J'ai caché tes haillons sous une pourpre auguste,
Et couvert tes cheveux de ces rameaux sacrés.

Le feuilleton du MONITEUR reproche ici à Banville d'avoir « passé la mesure » :

... peut-être la sévère ingénuité de l'auteur de *Polyeucte* a-t-elle été surprise d'entendre mardi soir la Muse héroïque jeter ce cri : « Corneille a faim ».

La critique est un peu sévère et, aux yeux d'un romantique, elle serait un contre-sens. Non seulement Banville, qui ne s'adressait pas au frère de Corneille, n'était pas tenu à la même discrétion ; mais, de plus, rappeler la misère du grand homme c'était noter l'ingratitude et l'ignorance de ses contemporains. Pour l'auteur de *la Voie lactée*, de *la Lyre morte*, des *Voyageurs*, quelque chose eût manqué à la grandeur de Corneille s'il n'avait pas été marqué du sceau de la souffrance et de la misère. Quelque belles que soient ses œuvres, elles sont d'un homme ; s'il n'avait gravi le Calvaire, il ne serait point Dieu.

Peut-être un juge sévère trouverait-il également à reprendre dans le second à-propos, *la Gloire de Molière*. « Ce n'est pas, dirait-il, le vrai Molière, c'est le Molière de la *Soirée perdue*. » Il est vrai qu'on pourrait écrire, en tête de ce poème,

> Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde
> Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer !

Molière est bien celui « qui fit un jour Alceste » ; l'homme aux rubans verts est « le fils adoré de ses veilles » [1, 365], en qui « tout son génie a lui ». Que ce soit une erreur historique, c'est du moins une erreur toute naturelle chez un romantique. D'ailleurs elle n'a pas empêché le poète de sentir la complexité de l'œuvre qu'il chantait : c'est Alceste qui a le dernier et le principal rôle, mais avant lui la Poésie, la Comédie (que Banville aurait dû nommer la Fantaisie), le Drame ont à l'envi célébré cette œuvre où

> Renaissent tour à tour l'ivresse de la joie
> Et celle des sanglots.

Il serait même difficile d'imaginer un éloge plus complet que ce poème : voici Molière débutant avec l'Illustre Théâtre :

> C'est à moi de chanter Molière !
> Moi, la Muse aux graves leçons,
> Qu'il a trouvée aventurière,
> Errante à travers les buissons !
>
> Oh ! par les bourgs et les villages,
> Prodigues, rieurs, affamés,
> Dans tous ces fiers vagabondages,
> Combien nous nous sommes aimés ! [1, 361.]

Il compose d'abord des farces et des comédies à l'italienne :

Et lorsque mon tambour de basque
Chantait de ses clochettes d'or,
Quel monde charmant et fantasque
Nous suivait, qu'on admire encor !

Fous à l'habit rayé de rose,
Pierrots, Jodelets et Scapins,
Gérontes à face morose,
Pages, laquais et galopins ;

Clitandres à perruque blonde,
Agaçant, d'un sonnet fleuri,
Leur Angélique sans seconde,
A la barbe d'un vieux mari...

Voici maintenant le Molière des grandes œuvres, haï par les sots et les hypocrites, poursuivi par leur rancune, au delà même de la tombe, malgré la protection du roi :

C'est à peine s'il put, dans la funèbre enceinte,
Lorsqu'enfin le trépas glaça tes yeux pâlis,
Obtenir par prière un peu de terre sainte
Où tes restes mortels fussent ensevelis. [I, 366.]

Son œuvre ? C'est *le Misanthrope* et c'est *Mélicerte :*

Sous les grands plafonds d'or, il nous montre les rages
Des amours mensongers,
Et nous fait voir après, dans de frais paysages,
L'idylle des bergers. [I, 365.

C'est la fantaisie et la réalité, Scapin et Célimène, Géronte et Trissotin ; à côté du grotesque Pourceaugnac, Arnolphe, Harpagon et Georges Dandin :

S'il m'a fait sourire, en souffrant,
D'un amour qui, par ses alarmes,
Est si ridicule et si grand,
Arnolphe, aux pieds d'Agnès pleurant,
Me contraint de verser des larmes.

Quand l'Avare blessé grandit
Et s'en va battant les murailles,
Méprisé d'un fils qu'il maudit,
Harpagon me laisse interdit
Et fait frissonner mes entrailles.

Enfin, par un lâche avéré
Trompé sans pudeur ni scrupule,
Quand je le vois désespéré,
Georges Dandin déshonoré
Ne me paraît plus ridicule. [I, 363.]

Et dans tout cela, pas d'amertume, pas de colère, même contre les pires :

O Molière ! homme simple et sublime génie,
Qui fis l'honnêteté maîtresse de tes vers,
Toi qui, sans les haïr, en leur ignominie,
Châtias jusqu'au sang les sots et les pervers !...

Les personnages qu'il a créés sont immortels comme la sottise et le vice même. Alceste les reconnaît dans le Paris de 1851 : voici Don Juan qui passe sur le Boulevard,

Le stick dans la main gauche et le lorgnon dans l'œil ;

Harpagon achète à réméré, Scapin hante la Bourse et les coulisses,

Joueur de trois pour cent sur les bruits politiques
Et protecteur des arts le soir à l'Opéra.

Mais pourquoi les chercher au dehors ? Il sont dans la salle. Durement Alceste leur déclare ce qu'il pense de leurs applaudissements :

Les mêmes ennemis qui te jetaient ces fanges
Et qui te condamnaient sur un ton solennel,
T'accablent à l'envi d'honneurs et de louanges
A présent que tu dors du sommeil éternel...

... Mais comme on voit soudain frissonner d'épouvante
Les monstres de la nuit sous l'éclair d'un flambeau,
S'ils voyaient devant eux ta figure vivante
Paraître en soulevant la pierre du tombeau,

Combien de ces menteurs montrent pour ta mémoire
Une admiration de luxe et d'apparat,
Qui taxeraient tes vers d'impiété notoire
Et t'iraient dénoncer au prochain magistrat !

On trouvera peut-être qu'il va bien loin. Mais il est Alceste : les spectateurs seront indulgents ; il est sur la scène de l'Odéon ; étudiants et artistes du Pays Latin ne seront pas fâchés d'entendre fustiger le Bourgeois ; et puis, au fond, il est si peu misanthrope ! il reconnaît si volontiers les vertus d'autrui ! même chez le flegmatique Philinte ! même chez cet égoïste lourdaud de Chrysale !

Philinte et Léonor, épris du vrai bonheur,
Henriette, Eliante, Elmire noble et fière,
Gardent comme un rempart la décence et l'honneur...

... Chrysale défendant sa guenille si chère,
Trouve la vérité dans ses naïfs accents :
En Dorine et Toinette, humbles docteurs sans chaire,
Veille ton redoutable et sublime bon sens.

Est-ce bien l'amant de Célimène qui parle ainsi ? Non, c'est Banville dont la clairvoyante mais souriante philosophie voit le mal et s'en émeut, mais court aussitôt, comme Mercure, « se débarbouiller avec l'ambroisie », je veux dire se consoler en contemplant la Beauté et la Bonté.

*
* *

Pourquoi ces vers ne furent-ils pas accueillis comme ils le méritaient et comme l'avaient été les précédents ? Il ne se trouve personne pour noter la parenté des *Cariatides* et du *Sang de la Coupe* et la supériorité de celui-ci sur celles-là ; personne pour noter et discuter les tentatives originales du poète. Les circonstances de la publication ne sauraient expliquer, seules, cette injuste inattention du public et de la critique ; elle est due à des causes plus graves.

Le Sang de la Coupe n'était pas inédit : outre les deux à-propos récités à l'Odéon et au Théâtre-Français, de longs fragments avaient paru dans plusieurs périodiques. Il ne formait pas un volume à part : il se dissimulait à la fin d'une réimpression des trois premiers recueils : *Cariatides*, *Stalactites*, *Odelettes*. Et quelle réimpression !

Mauvais papier, texte compact, désagréable et fatigant à lire ; pour faire tenir tant de poèmes en quatre cents pages, on avait supprimé les préfaces, les épigraphes, les dédicaces, les dates ; comment croire que cette réédition, perpétrée par un marchand sans goût, contenait une œuvre nouvelle, originale, intéressante à tous égards ?

Non seulement *le Sang de la Coupe* était mal édité, mais encore il paraissait au mauvais moment : il n'y avait pas deux ans que le libraire Dentu avait donné la seconde édition des *Poèmes antiques*. Le public de 1857 devait être amené presque fatalement à considérer Banville comme un imitateur — assez timide — de Leconte de Lisle. On peut en effet s'y tromper si l'on ne rétablit pas la chronologie exacte des deux œuvres. *Le Jugement de Pâris* ne semble pas avoir été publié avant 1857 ; donc, publié *sans date*, il pouvait paraître inspiré d'*Hélène* ; or il est de 1846 ; à moins d'accuser sans raison Banville d'avoir arrangé les dates pour les besoins de la cause, il faut bien admettre qu'il y a eu seulement rencontre et non pas imitation. Au contraire, il est possible que *les Souffrances de l'artiste*, qui sont de 1849, s'inspirent de *la Robe du Centaure* parue dans LA PHALANGE en 1845 : c'est bien le Poète, « héros infatigable et bienfaisant »[1], que symbolise l'Héraklès de Leconte de Lisle et les souffrances de l'artiste contiennent un symbole du même genre ; mais dans *la Voie lactée* le mythe d'Orphée avait un sens analogue : Banville avait-il besoin qu'on lui indiquât une route dans laquelle il s'était engagé déjà ?

A tout le moins faudrait-il reconnaître que l'influence fut réciproque, si influence il y eut. LA PHALANGE publiait en 1845 le poème des *Blés* où l'on lisait ces vers :

Vous qui pour la nature inépuisable et belle
N'avez jamais trouvé votre lyre rebelle ;
Oh non ! dans ce tumulte où vont mourir vos voix,
Comme l'oiseau qui chante en la rumeur des bois,
Que le siècle aveugle vous brise et vous comprime,
Ne désespérez point de la lutte sublime !
Epis sacrés ! un jour de vos sillons bénis,
Vous vous multiplierez dans les champs rajeunis,
Et, dépassant du front l'ivraie originelle,
Vous deviendrez le pain de la vie éternelle[2].

1. Marius-Ary Leblond, *Leconte de Lisle*, chap. VII, p. 176.
2. *Ibid.*

N'est-ce pas la joyeuse confiance qui inspirera, l'année suivante, les vers à la jeunesse : *Vous en qui je salue une nouvelle aurore?* Mais à la même époque Leconte de Lisle avait composé une autre *Hélène*, fort différente de la scène lyrique qui figure aujourd'hui sous ce titre dans son œuvre ; après avoir évoqué pieusement la Beauté antique, le poète se tournait résolument vers l'avenir et terminait « par des paroles d'encouragement pour ce qu'il augure de l'avenir social de l'art » :

... Forme ! idée ! ô beauté, sois bénie !
Sublime identité d'où jaillit l'harmonie,
Sois bénie à jamais, sainte langue des Dieux,
... Sois bénie à jamais sur terre comme au ciel,
Toi par qui l'Amphion du culte essentiel
Bâtira de ses chants la Thèbes éternelle,
Toi qui, faisant vibrer la corde maternelle,
Toujours une et multiple et sept fois palpitant,
Pleine d'accords divins, verseras en chantant,
Comme en deux cœurs touchés par sa voix inspirée,
Entre l'homme et la terre une amitié sacrée ! [1]

N'est-ce pas là ce qu'avait fait, en 1841, le poète d'*Erato*, quand, après s'être écrié douloureusement :

O nature à présent désespérée et vide,

il terminait en s'écriant : « Nous, les poètes, nous retrouverons ceux qu'on a crus morts,

Et la grande Nature avec ses milliers d'yeux
Nous verra, stupéfaite en sa tranquille joie,
Voyageurs éblouis lui ramener ses Dieux ! [I, 165.]

Mais est-il bien nécessaire d'admettre, malgré ces ressemblances, de véritables emprunts ? Ces idées sur le rôle social de l'art, cet amour pieux de la beauté antique étaient répandus dans toute la jeunesse littéraire de ce temps, et deux jeunes poètes à peu près du même âge, vivant, pour ainsi dire, dans une même atmosphère, peuvent bien s'être rencontrés plus d'une fois, non certes par hasard, mais sans l'avoir voulu. Chacun d'ailleurs conservait sa

1. Marius-Ary Leblond, *op. cit.*, p. 173.

personnalité propre, l'un plus amer et plus savant, l'autre plus souriant et plus artiste. L'auteur des *Poèmes antiques* déclare durement à ses frères que leur œuvre est vaine :

Allez, vous vous épuisez dans le vide et votre heure est venue. Vous n'êtes plus écoutés, parce que vous ne reproduisez qu'une somme d'idées désormais insuffisante ; l'époque ne vous entend plus parce que vous l'avez importunée de vos plaintes stériles, impuissants à exprimer autre chose que votre propre inanité.

Il est vrai qu'il permettait au poète d'espérer un rôle plus noble, mais dans un avenir bien éloigné :

Plus tard, quand les intelligences profondément agitées se seront apaisées, quand la méditation des principes négligés et la régénération des formes auront purifié l'esprit et la lettre, dans un siècle ou deux, si toutefois l'élaboration des temps nouveaux n'implique pas une gestation plus lente, peut-être la poésie redeviendra-t-elle le verbe inspiré et immédiat de l'âme humaine. En attendant l'heure de la renaissance, il ne lui reste qu'à se recueillir et à s'étudier dans son passé glorieux [1].

Or ce que Leconte de Lisle croit possible « dans un siècle ou deux » au moins, Banville le croit possible immédiatement :

En imaginant *la Malédiction de Cypris*, je fus très préoccupé, comme je l'ai toujours été d'ailleurs, de la nécessité qui existe pour le poète, comme pour l'homme, d'appartenir à la fois au présent, par le fait même de son existence ; au passé, d'où vient directement sa vie morale par la tradition et le souvenir ; et à l'avenir, par ses aspirations et ses intuitions. [I, 280.]

Cela n'est certes pas d'un homme qui veut seulement « se recueillir dans l'étude d'un passé glorieux ». S'il est, lui aussi, persuadé

... que les Hélènes sont nos véritables aïeux spirituels et que nous avons hérité d'eux le culte de la beauté et de l'héroïsme,

il veut par contre s'engager sans retard dans le chemin nouveau, sans « longue initiation », sans « épreuves expiatoires », comme dit encore Leconte de Lisle. Il poursuit sa route, il cherche une forme

1. *Poèmes antiques*, préface de la première édition.

moderne du poème proprement dit, tandis que son compagnon s'arrête à des études antiques. Et cette confiance lui porte bonheur : lorsqu'il s'inspire de l'antiquité, il imite plus librement et il imite mieux. Leconte de Lisle renouvelle parfois l'erreur de Ronsard ; Banville, malgré son culte pour le prince des poètes, évite le danger : je ne crains pas de dire qu'*Hélène* avec ses strophes, antistrophes et épodes, avec ses noms propres fidèlement transcrits, est moins antique, moins grecque que *le Jugement de Pâris*.

Mais il est toujours très dangereux de s'arrêter entre deux camps ennemis : c'est le sûr moyen de recevoir des coups des deux côtés, à tout le moins d'être abandonné par ceux que l'on quitte, sans être approuvé par le parti auquel on ne passe pas. Le poète du *Sang de la Coupe* a rompu évidemment avec le romantisme, mais sans admettre complètement l'esthétique érudite et pessimiste des *Poèmes antiques ;* peut-être cela expliquerait-il que ses amis même accueillirent froidement ces vers. D'autre part, en 1857, les *Odes funambulesques* avaient été déjà éditées et rééditées ; il n'est peut-être pas de livre qui ait fait autant de mal à la gloire de son auteur ; pour le public, pour ses admirateurs mêmes, il était déjà le « poète funambulesque », son nom était associé au souvenir d'une certaine manière, et *le Sang de la Coupe* dérangeait cette conception simpliste des lecteurs. Enfin il n'est pas invraisemblable qu'on ait fait payer au poète la peine de son attitude politique : peut-être eût-il trouvé dans la critique officielle quelque défenseur, s'il avait été au moins « un homme d'ordre », un prêcheur vertueux, toujours prêt à frapper sur les vaincus, mais respectueux des situations acquises, des réputations volées et des médiocrités en place. Mais le collaborateur des « journaux marrons » où l'on daube sur le tiers et le quart ! le feuilletoniste qui ose, dans le propre journal du Prince Président, défendre les républicains, et même — horreur ! — les socialistes ! qui ose rire au nez de Janin et de Véron ! Nul doute que les derniers vers publiés par Banville n'aient été lus par un public hostile, dont il avait, par son attitude et ses railleries, choqué les préjugés et effarouché la sottise.

CHAPITRE II

Le Poète funambulesque

I. — LES FEUILLETONS. — Banville à LA SILHOUETTE. — Portrait du « jeune Bêta ». — Faut-il lui attribuer tous les vers publiés dans ce journal ? — L'Opéra et l'Ecole du Bon Sens. — Médiocrité des satires de LA SILHOUETTE.

Révolution de 1848. — LE PAMPHLET et le gouvernement provisoire. — Les journées de Juin ; Banville et le bourgeois. — Que ses griefs contre le bourgeois sont plutôt d'ordre moral que d'ordre artistique. — Les feuilletons du CORSAIRE et le *Festin des Titans*.

Les feuilletons du DIX DÉCEMBRE et du POUVOIR : vaudevilles politiques, Scribe, Ponsard, Augier. — Réaction contre le romantisme. — Nécessité d'un retour à l'art classique. — Tentative pour concilier le culte de la Beauté matérielle avec la religion chrétienne. — Le *Credo* de Don Juan. — Banville quitte LE POUVOIR.

BIBLIOGRAPHIE. — Les articles publiés par Banville entre 1846 et 1851 n'ont pas été réunis en volumes ; quant aux vers parus à cette époque on trouvera, dans les bibliographies suivantes, l'indication des journaux qui les publièrent pour la première fois.

Seul, le *Festin des Titans*, paru en feuilleton dans LE CORSAIRE, a été réédité dans les *Esquisses parisiennes*, chez Poulet-Malassis (1859, in-12) et dans la bibliothèque Charpentier (1876, in-12).

Au moment où Banville écrivait *le Sang de la Coupe*, il faisait également ses premières armes de journaliste. A la fin de 1845, il débutait à LA SILHOUETTE, passait en 1848 au PAMPHLET, puis successivement au CORSAIRE, au POUVOIR, devenu plus tard LE DIX DÉCEMBRE, « journal de l'ordre ». Il l'abandonna peu de temps après le Coup d'Etat, collabora pendant les premières années de l'Empire au PARIS, à la REVUE DE PARIS et au FIGARO : c'est là qu'une querelle retentissante avec Jules Janin lui valut les rigueurs de la police correctionnelle, en 1856. *Les Odes funambulesques* parurent en 1857, mais les premières furent écrites dès 1846 ; pour

comprendre ce singulier recueil il faut d'abord connaître l'histoire de ces onze années : Banville poète funambulesque ne doit pas être séparé de Banville journaliste.

Ses débuts, il faut bien le reconnaître, furent médiocres. Les petits journaux où parurent ses premières satires n'avaient guère d'autre Muse que la Muse des *Folles Rimes ;* on y songeait surtout à mystifier le bourgeois, à l'ahurir par les plus énormes bouffonneries ; c'était une débauche inouïe de calembredaines et de coq à l'âne — médiocrement drôles. Qu'on en juge par ce portrait de Banville lui-même, inséré dans LA SILHOUETTE du 21 décembre 1845 :

Depuis tantôt un an, le faubourg Saint-Marceau, la Polynésie et les îles Açores éprouvaient le plus vif désir d'avoir le portrait en pied et le portrait littéraire de nos divers collaborateurs. Cela leur a pris comme toutes les envies.

Nous allons donc commencer la série de nos hommes illustres et nous commencerons par le plus idiot d'entre eux tous, pour faire plaisir à M. Paulin Lymairac.

Celui-ci est le poète de LA SILHOUETTE. Nous ne le désignerons que sous le pseudonyme de β (le bêta grec). Le jeune Bêta naquit à Naxos, des amours adultères d'un dictionnaire de rimes et d'une traduction Charpentier. Il fut nourri par une chèvre empaillée qui avait contracté la mauvaise habitude de répéter à satiété « bèèèèèè », d'où vient le nom de Bêta qu'on donna au nouveau-né (Aquilin).

... Le jeune Bêta annonça dès l'enfance les goûts les plus sauvages, vivant de sa chasse et se nourrissant surtout des rédacteurs du COURRIER FRANÇAIS. Un jour il trouva l'écaille d'une tortue, qu'on avait mangée en soupe, et la garnit d'un peloton de ficelle. Armé de cette lyre improvisée, il monta sur une colonne grecque en carton pâte et se mit à exécuter, sans balancier, des sonnets, triolets, lais, virelais, chants royaux, sixains, dixains, sextines, ballades et villanelles, avec rimes kyrielles, batelées, fraternisées, brisées, empérières, annexées, équivoques et couronnées.

Cela continue, pendant longtemps encore, sans devenir plus spirituel.

Il y a, dans LA SILHOUETTE et dans LE POUVOIR, un nombre considérable de petits poèmes non signés ou signés d'un pseudonyme. Un certain nombre ont été depuis revendiqués par Banville ; mais faut-il également lui attribuer tous les autres ? Je ne le crois pas. Certains sont d'une maitrise tout à fait remarquable, comme tel

feuilleton dont les quatorze sixains rappellent encore le vers de Musset :

> Ainsi dans les bons temps de la Convention
> Les femmes du dix Août, en guise de matine,
> Quand parlaient Barbaroux, Saint-Just ou Pétion,
> Tricotaient une chausse en laine aventurine
> Et murmuraient : « Veillez, ô sainte Guillotine,
> Sur notre mère à tous, la Révolution ! »

Ces vers ne sont pas indignes du poète des *Cariatides*, mais d'autres ne sont que de lamentables platitudes, aussi mal écrites que mal rimées ; tout porte à croire qu'elles sont l'œuvre d'un imitateur absolument dépourvu de talent.

Toutefois, si, chez Banville, la forme est supérieure, le fond ne vaut guère mieux. A LA SILHOUETTE comme au POUVOIR, il intervient dans les mêmes querelles que ses confrères et il intervient de la même manière — qui est rarement la bonne. Témoins les facéties de la *Némésis intérimaire* contre l'Opéra, les triolets contre l'*Ecole du Bon Sens*, les *Occidentales* contre le gouvernement provisoire.

Dans les dernières années du règne de Louis-Philippe, toute la presse fut unanime à déplorer la faiblesse, la piteuse insuffisance de nos chanteurs ; dès la fin de 1842, LA PHALANGE affirme qu'on n'a jamais chanté si faux ni si mal : les protestations d'ailleurs n'y firent pas grand'chose, puisque le 15 mars 1844 la REVUE DES DEUX MONDES se plaignait non moins amèrement et qu'on pouvait encore, l'année suivante, exprimer les mêmes griefs. Mais LA SILHOUETTE prit la question par le côté mesquin et scandaleux ; LA PHALANGE, après avoir déclaré que « rien ne ressemble moins à du chant que les accents des chœurs », ajoutait :

> Mais aussi qu'attendre et qu'exiger de malheureux auxquels leur salaire assure à peine l'existence la plus chétive ! Chantez donc avec l'estomac vide ou mal nourri ! quelle bonne préparation pour la gorge que les aliments à la fois corrosifs et débilitants des *restaurants* (nom dérisoire) à 0,90 et au-dessous ! trois plats au choix, desserts, vin, etc. [18 décembre 1842.]

Qu'on accepte ou non cette explication, il faut y reconnaître un désir très honorable d'élever le débat ; LA SILHOUETTE, au contraire, se borne à de misérables attaques personnelles et à de malpropres

histoires de coulisses. Elle accusa Mme Stolz, la *prima donna* d'alors, de fermer la porte à tous les jeunes talents qui pouvaient éclipser sa gloire vieillissante. L'échec piteux de l'*Etoile de Séville* marqua le début d'une campagne extrêmement violente contre l'artiste (21 décembre 1845) : pendant un an les épigrammes tombèrent comme grêle ; la plupart sont dans ce goût :

On lit dans maints et maints journaux
Ce fait qui n'est au fond qu'une adroite réclame :
« Madame Stoltz part pour les eaux
De Vichy, que l'état de sa santé réclame. »
On eût pu dire en quatre mots
Que Vichy va prendre les os. [19 juillet 1846.]

Encore une fois, rien n'autorise à croire que ces niaiseries soient de Banville ; cependant lui non plus ne reculait pas toujours devant des attaques de ce genre : il accusait, à mots très peu couverts, la « Sultane » de l'Opéra de certains vices sur lesquels il est superflu d'insister : qu'on lise seulement l'*Opéra turc* [III, 49], en se rappelant que le beau chanteur Medjoun s'appelait d'abord Solma, pseudonyme plus que transparent du baryton Massol. Dans un passage de la satire suivante, l'*Académie royale de musique*, il revenait sur cette étrange histoire et disait leur fait, sans ménagement, aux « satellites » de l'étoile :

L'art ne peut plus lutter, le ténor est un mythe [1].
Il nous en reste trois pour enchanter Paris,
Auquel donner la pomme, ô beau berger Pâris ?
L'aimable Gardoni, par sa voix enfantine,
Rappelle avec bonheur la chapelle Sixtine ;
Marié, tout marri, tire sa voix du bout
De ses bottes ; Menghis ne chante pas du tout,
Mais du tout. Plût à Dieu qu'ainsi tu succombasses,
Canaple, ô baryton ! Quant à l'emploi des basses
Nous avons un bourdon sous l'aspect d'un bambin
De quinze ans, appelé, je crois, Monsieur Obin ;
Et quant aux amateurs qu'un chaudron brisé flatte,
Ils doivent être heureux lorsque Brémond éclate.
Qu'est devenu Poultier, que le public aima ?
Qu'a-t-on fait de Massol ? Rappelez-vous Solma !

1. III, 62. Ce passage se trouve seulement dans LA SILHOUETTE du 28 décembre 1845. J'ai donné les deux vers entre lesquels il doit être rétabli.

O Junon ! — Il est vrai qu'il nous reste Canaple.
Cet aimable chanteur devait aller à Naple.
Mais le plus gai de tous, le meilleur, un « bon zig »,
Comme on dit dans le peuple, est un Monsieur Kœnig,
Double à trente-six fins qu'on met à toute sauce,
Barytons et ténors, et de qui la voix fausse,
Charte d'un nouveau genre, a fait tous les emplois
Egaux devant les choux, les sifflets et les lois.
Mademoiselle Nau, parmi ces voix atroces,
Semble un doux rossignol chez des bêtes féroces ;
Rosine aussi nous plaît, sa voix a des appas.
Des appas... Mais soyons prudents, ne touchons pas
A la reine... Roissy croit sa voix rajeunie ;
Qu'elle en ait un filet, personne ne le nie,
Mais il est au vinaigre à l'estragon. Gémi *(sic)*,
Maître, au delà des monts ! Elle a joué Jemmy !
Les autres, fol essaim de jeunes écolières,
Viennent à Rossini grimper comme des lierres,
Courent la prétentaine et vont tambour battant,
Ou battent à nos yeux la mesure en chantant,
Et du vieil Opéra faisant enfin le siège,
Y viennent sans vergogne apprendre le solfège.
Seul, ô Duprez, etc.

Tout cela, somme toute, est plus brutal que spirituel ; la critique littéraire ne vaut guère mieux.

La bête noire de LA SILHOUETTE c'est l'Ecole du Bon Sens :

Cette école a pour chef M. François Ponsard, pour apôtres MM. Emile Augier, Latour de Saint-Ybars ; pour disciples MM. Octave Feuillet, Félix Ducuing, Gustave Héquet, Adrien Decourcelle, et d'autres que leurs œuvres nous donneront un jour le droit de nommer. Les initiateurs et les critiques sont MM. Hippolyte Rolle, Old Nick et Albert Aubert. Pour plus de commodité, ils ont divisé l'esprit en trois spécialités : l'esprit sérieux, M. Old Nick ; l'esprit délicat, M. Albert Aubert ; l'esprit badin, M. Hippolyte Rolle...

Ils ont une poétique particulière qui se résume par ces mots-ci : délicatesse, pureté, style choisi, sel attique, raffinement, bel esprit, sobriété. C'est en littérature quelque chose comme une société de tempérance.

Quel lien rassemble ces organisations si diverses, M. Emile Augier et M. de Saint-Ybars, M. Old Nick l'esthéticien et M. Rolle le graveleux ?... D'abord, ils sont tous avocats, élèves de l'Ecole Normale ou

instituteurs primaires ; mais en outre ils sont en proie à une passion commune : la monomanie de l'archaïsme. Ces messieurs ont cela d'original qu'ils imitent tous quelque chose :... M. Ponsard pastiche Rotrou et Pierre Corneille... M. Rolle pastiche Jules Janin, M. Albert Aubert croit pastiche *les Provinciales* et Voltaire. La préoccupation de cet homme de lettres fut toujours de refaire *Candide*. [7 décembre 1845.]

Ailleurs on retrouve « M. Albert Aubert, du NATIONAL, ce niais et pédant critique » (22 janvier 1846) ; ailleurs encore :

Nourri dans le sérail de l'Ecole Normale... il parle de Hugo et de Lamartine comme un bachelier ès lettres que ses études sur Horace et Pindare auraient entraîné à commettre des poésies lyriques on ne peut plus discrètes. [30 novembre 1845.]

Quant à Banville, il se demandait, en un triolet que n'a pas recueilli le volume des *Odes funambulesques*,

Lequel des deux est le plus lourd :
Ou d'Albert Aubert ou de Rolle ? [21 décembre 1845.]

Un autre triolet avait pour refrain le proverbe *Asinus asinum fricat* (22 février 1846), un autre raillait Ducuing parce qu'il avait « bien dit son fait à Shakespeare » [III, 131] ; pauvres épigrammes au demeurant, quolibets derrière lesquels on ne devine aucune conviction personnelle, aucune opinion ferme, aucune pensée précise et sûre d'elle-même.

On aurait pu croire que la révolution de 1848, en libérant la presse, aurait fourni à la satire des sujets plus dignes d'elle. Il n'en fut rien ; LE PAMPHLET s'attaque volontiers au gouvernement provisoire, mais il s'en tient à ces vagues et banales accusations que toutes les oppositions rééditent à tour de rôle contre le parti qui détient le pouvoir. Le gouvernement est impuissant, parce que ses membres ne songent qu'à emplir leurs poches ; quelques-uns, il est vrai, sont peut-être désintéressés, mais ce sont de nébuleux bavards. Parmi ces derniers, on s'acharne surtout contre Lamartine, voici de quelle piteuse manière :

Lamartine, fécond artiste,
Nous t'avons connu royaliste,
Légitimiste, orléaniste,
Constitutionnel, chartiste,
Progressif et grand réformiste,

et cette longue énumération, trop facile, se termine par une épigramme qui voudrait bien être cruelle :

De combien de couleurs encore
Risquerions-nous bien de te voir,
Si le néant n'était point noir ?

. . . . . .

« Ci-gît un rhéteur polygraphe
Qui désormais ne sera rien
Sinon académicien. »
Ma foi, Guizot en rira bien ! [13 juin 1848.

Non, certes ! le poète des *Cariatides* et des *Stalactites* ne pourrait être rendu responsable de ce français douteux et de ces vers de mirliton ! Mais on retrouve chez lui les mêmes plaisanteries : il se moque du « charabia » de Charras (28 mai 1848), il note, non sans ironie, que Xavier Durrieu est maintenant « vêtu comme un notaire en deuil », lui dont, jadis, les souliers

Faisaient de grands éclats de rire.

Et c'est à lui, sans nul doute, qu'il faut attribuer cette cruelle parodie exécutée de main de maître : *les Lamentations poétiques — Poésies élégiaques d'un homme d'Etat* (18 juin 1848). Le titre seul dénonce clairement la victime ; d'ailleurs, afin que nul n'en ignore, cette charge commence par une interminable et fort lamartinienne invocation :

Jours splendides et purs, belles nuits étoilées,
Cimes blanches de neige et de brumes voilées...

et ainsi de suite pendant vingt vers : la montagne, la mer, les bois, les moissons, l'aurore, les fleuves, la nuit, les troupeaux, le couchant, les saules, les brouillards, le matin, les feuilles de vigne et les coquelicots, tout y passe. Cela fait, le « pentarque » regrette son heureuse jeunesse, le temps où « il marchait dans la vie avec sérénité », le temps où « il n'était pas du provisoire » !

Maintenant, passager sur un nouvel Argo
Avec Ledru-Rollin et l'antique Arago,
Garnier-Pagès, le doux Marie,
Je flotte sur des mers où jamais l'horizon
N'offre aux regards surpris une blanche maison
Assise au cœur d'une prairie !

Les représentants l'ennuient ; ces incapables se moquent d'ailleurs profondément du peuple :

Après Ledru-Rollin, Garnier-Pagès, Louis Blanc,
Et ce dernier des noirs, Schœlcher, que Dieu fit blanc
En un jour d'humeur ironique,
Après Dornès, Pagnerre, après Durrieu, Landrin,
Et sur les mêmes bancs, c'est le même crin-crin
D'éloquence patriotique.

Au Petit-Luxembourg, ces pâles demi-dieux
Savez-vous ce qu'ils font ? Demandez à Crémieux !
A poursuivre un carambolage
Sur les billards d'un prince ils épuisent leur temps,
Et les infortunés, à ces jeux éclatants,
Ont perdu la force avant l'âge !

Le malheureux soupire après le jour où, dans le vallon qu'il a chanté naguère, les feuilletons de l'Ecole du Bon Sens lui rendront le sommeil :

J'irai près des lacs bleus chantés en d'autres temps
Demander le sommeil de mes jeunes printemps
Aux feuilletons de Monsieur Rolle.

Le poème est signé : « Un homme d'Etat » ; c'est, assurément, du Banville et du meilleur [1]. Mais le fond ressemble fort aux médiocres vers cités plus haut : mêmes griefs, mêmes soupçons injurieux. Peut-être Banville éprouvait-il un chagrin réel à voir le bel effort de Février gâché misérablement ; mais il faut avouer que, malgré toute son adresse, il n'eût été qu'un pamphlétaire médiocre. Apparemment, la satire politique n'était pas son fait.

Mais que les journées de Juin ramènent au pouvoir son vieil ennemi le bourgeois, et aussitôt le ton s'élève, les accusations deviennent plus précises, les épigrammes plus mordantes et plus spirituelles. En même temps on s'aperçoit que les idées de Banville ont évolué, depuis sept ans : ce qu'il va dénoncer chaque semaine, ce n'est plus seulement la sottise du bourgeois, son mauvais goût,

1. Peut-être faudrait-il chercher dans ces vers l'explication des allusions malveillantes aux *funambules* de la poésie, signalées par M. Cassagne dans le VIIIe entretien du *Cours familier de littérature* ?

son ignorance, c'est aussi la remarquable vilenie de son âme. La haine de Banville pour le bourgeois n'est pas la haine d'un socialiste, mais elle n'est pas non plus la haine d'un artiste. Le bourgeois n'est pas pour lui le représentant d'une classe fatalement destinée à lutter contre le prolétariat parce qu'elle a des intérêts économiques opposés, mais ce n'est pas davantage l'espèce de fantoche dont on se gausse dans les ateliers : ce n'est ni le Capital, ni l'Epicier. Est bourgeois quiconque unit à une certaine vulgarité de goûts une vulgarité morale notoire, quiconque

... n'a d'autre culte que celui de la pièce de cent sous, d'autre idéal que la conservation de sa peau. [III, 180.]

Un artiste même, voire un artiste de talent, peut être un « bourgeois » : Rachel est une bourgeoise, car, pour elle, « le succès n'est que la première forme de l'or monnayé ». [X D., 3 septembre 1849.] Cette vulgarité, cette bassesse d'âme, seront dénoncées par Banville avec autant d'âpreté que l'incurable inintelligence artistique des amateurs « d'acajou plaqué et de porcelaine peinte à vingt-cinq sous ». [P., 31 juillet 1850.]

Banville donna au Corsaire puis au Dix Décembre des feuilletons dramatiques : il eût donc été normal que les griefs artistiques et littéraires tinssent la première place ; c'est précisément le contraire qui se produisit : son premier souci fut de lutter contre la réaction bourgeoise et contre l'esprit bourgeois. Dès le 27 juillet 1848, dans son deuxième feuilleton du Corsaire, il s'en prend à la fontaine Saint-Sulpice, « lourde et médiocre fontaine, qui n'est pas même une fontaine ». A qui la faute ? A l'artiste ? Visconti ne manque cependant ni de fantaisie ni de grâce, il aime « ce qui est éclatant, harmonieux et riche ». Le vrai coupable c'est « le programme sottement religieux et chaste » qu'on lui avait imposé ; le vrai coupable c'est la dévotion bourgeoise : car le bourgeois, par peur du rouge, s'est jeté dans les bras de l'Eglise, et ce voltairien repenti se fait d'autant plus austère qu'il est incapable de redevenir jamais chrétien.

Quelques mois plus tard (26 novembre 1848), le théâtre de la Porte-Saint-Martin représente un *Napoléon à Saint-Hélène* : Banville proteste encore et parle du « petit caporal » en termes singulièrement agressifs et hardis pour l'époque ; on sent dans les lignes

suivantes le désir d'être désagréable à tous les partis de réaction, aussi bien orléanistes que bonapartistes :

Quand la Force et la Puissance, ces aveugles esclaves de Jupiter ont lié Prométhée au haut du Caucase sur son rocher sublime, en vain les Dieux le condamnent, en vain le vautour implacable lui déchire le foie, je prie et j'espère pour lui avec les Océanides échevelées, car je sais d'avance que ce premier Christ du monde ancien sera délivré par le jeune Hercule, *c'est-à-dire par le peuple patient et fort. Mais le captif de Sainte-Hélène, c'est un roi qui rachètera sa cendre immortelle et qui lui fera de belles funérailles.* Quant à son peuple, *son peuple maudira bientôt ce voleur de couronne* qui a forcé la Liberté à s'incarner en lui, au risque de la voir mourir avec lui. Car le temps de *Prométhée est venu et le temps de Napoléon est passé ;* le peuple sorti des langes garde à présent tout son amour à ceux qui ont sacrifié leur sang pour l'arracher aux ténèbres. *Il n'a plus que de l'admiration et de la haine pour ceux qui le sacrifiaient à la victoire, cette idole sans nom. Que les poètes ne nous montrent donc plus ce triste calvaire de Sainte-Hélène, car la victime qui agonisait là, crucifiée, c'était la France !*[1]

Il était difficile de faire plus ouvertement profession de républicanisme à propos d'une pièce de théâtre. Voici mieux encore cependant : une simple fantaisie, peu sérieuse en apparence, mais pleine de sous-entendus, d'intentions fort subversives, une véritable fantaisie d'extrême gauche : c'est le *Festin des Titans* paru dans LE CORSAIRE, les 24 et 25 novembre 1848. [Cf. E. P., 383 sq.]

Lord Sidney est « ridiculement riche » ; le destin « a été pour lui un second M. Scribe : il a abusé des oncles ». En vain ce milliardaire s'est-il ruiné avec tous les débauchés de Londres, a-t-il jeté sa fortune aux courtisanes et aux tables de jeu ; a-t-il, en désespoir de cause, subventionné les tentatives les plus folles de l'industrie, les expéditions maritimes les plus lointaines et les plus téméraires : sa richesse lui est toujours revenue, toujours plus énorme, toujours plus absurde. Il n'est plus le maître de cet or, il en est l'esclave ; il est muré dans son inexorable opulence, et il meurt d'ennui. Pour se distraire, il réunit à sa table des gens qui n'exercent aucune profession connue et classée, et, au dessert, il invite chacun de ses convives à dire ses moyens d'existence : dix mille

1. Les passages soulignés ne le sont pas dans le texte.

francs de rente, ou le capital équivalent, seront accordés au métier le plus étrange et le plus déconcertant. C'est alors un défilé lugubrement bouffon de toutes les misères : l'un fait des yeux artificiels sur le bouillon d'une gargote, l'autre élève des brebis dans une mansarde, un troisième vernit les pattes des volailles défraîchies ; un gentilhomme ruiné donne, moyennant finances, un nom historique aux enfants naturels ; une duchesse encore jolie, mais n'ayant d'autre fortune qu'un lorgnon en chrysocale, fait les sollicitations délicates, pour lesquelles il faut... insister ; une jolie fille est la maîtresse appointée d'un idiot ; un athlète sans ouvrage remplace, au misérable théâtre du faubourg Saint-Marcel, le mannequin qu'on précipite du haut d'un pont, et fait, trois fois par semaine, un saut de quinze pieds « qui lui met le crâne en loques ». Devant toutes ces misères, Lord Sidney s'écrie avec désespoir :

Hélas ! il faut donc que de pareilles choses existent ? Mais, sans cela, comment Fortunio aurait-il pu se faire bâtir en plein Paris un Eldorado artificiel ?

Et, cachant son front dans ses mains, il pleura amèrement.

Ces personnages aux professions hétéroclites n'ont pas été inventés par Banville ; il n'a fait que mettre en œuvre, arranger dans un cadre fantaisiste, des types de miséreux très réels : les personnages que Lord Sidney réunit à sa table sont empruntés à des chroniques de Privat d'Anglemont sur les professions inconnues et la vie des quartiers pauvres de Paris [1]. Or ces chroniques dénoncent à chaque page d'extraordinaires iniquités : ici les propriétaires qui louent leurs maisons à la semaine et viennent chaque dimanche toucher les loyers :

De cette façon les mois n'ont que vingt-huit jours pour eux ; ils ont inventé des années de treize mois [p. 40.]

Là l'honnête « philanthrope » qui chaque matin prête cinq francs au petit marchand et se fait rendre chaque soir cinq francs vingt-cinq, soit un intérêt de dix-huit cent vingt-cinq pour cent !

Il y a dans Paris peut-être mille sociétés de bienfaisance se partageant toutes les paroisses. De jeunes femmes du monde, des fils de

1. Cf. *Paris Anecdote*, par Alex. Privat d'Anglemont. Paris, Delahays, 1875, in-16.

famille, des hommes haut placés, vont chaque jour visiter les pauvres à domicile, leur porter du linge, du bois, des habits, du pain. C'est très bien : il n'est rien au monde que nous respections à l'égal de la charité, c'est une vertu toute divine.

Mais est-ce assez que de donner ?

Ne devrait-il pas y avoir aussi une société qui encourageât le travail ?

Ne serait-ce pas une grande et belle œuvre que celle qui délivrerait de l'usure ces malheureux travailleurs ?

N'y avait-il pas quelque hardiesse à écrire ces lignes, au moment même où la bourgeoisie affolée se rejetait en arrière par peur et par haine des travailleurs ?

Et n'y avait-il pas, de la part de Banville, une intention passablement frondeuse, lorsqu'il mettait, pour ainsi dire, son *Festin des Titans* sous le patronage d'un journaliste aussi subversif que Privat d'Anglemont ? Les misères sont la condition nécessaire et la rançon du luxe : telle est la terrible conclusion que Lord Sidney tire de l'aventure ; ce milliardaire qui gâche en vain sa fortune, ce triste sire, au demeurant, qui nous serait profondément antipathique s'il n'était pas absolument irréel, qu'est-ce donc, sinon une manière de réprouvé, un esclave, un forçat de la richesse ? Son or est maudit comme celui que l'Alberich a volé aux Ondines ; il engendre la satiété, l'ennui, le vice, la misère et peut-être pis encore ; le talisman qui donne la toute-puissance ne laisse à qui le possède que la désolation et les « larmes amères ». Mais parler ainsi, n'est-ce pas blasphémer à chaque ligne l'idole de la bourgeoisie ?

Les feuilletons du Pouvoir seront, à leur tour, remplis de protestations contre la lâcheté d'une caste toujours prête à s'acharner sur les vaincus. Les tueries de Juin, les pontons, les déportations n'avaient pas suffi : il fallait encore bafouer, salir ces « rouges » qu'on avait écrasés, mais dont on avait eu peur. Le vaudevilliste Clairville se chargea de cette besogne : de juillet 1849 à mars 1850, il fit jouer sept comédies qui se prétendaient politiques : *La Foire aux Idées*, *un Socialiste en Province*, *le Gnaf-Errant* (parodie du *Juif-Errant*), *le Voyage à Londres*, *le Congrès de la Paix*, *Paris sans impôts*, *le Coup d'Etat*. Dans toutes sont grossièrement insultés non seulement les socialistes, mais toute la gauche de l'Assemblée. Il y avait quelque hardiesse à protester contre ces infamies

dans une feuille bonapartiste comme LE DIX DÉCEMBRE : Banville ne voulut pas cependant taire son dégoût :

Je sais bien que dans l'esprit de la plupart des critiques, la conformité d'opinion implique une nécessité d'admirer les comédies politiques et qu'en les louant on croit faire œuvre de bon citoyen. Mais pour moi, artiste étranger à la politique, qu'on me pardonne si mon cœur n'est pas plein de haine et de vengeance et si je ne puis me plaire à toutes ces représailles ! Pour moi, poète, je ne puis bannir de mon cœur toute pitié ; chrétien, je ne puis oublier tous les jours que le Christ a pardonné à ses bourreaux.

Ainsi, je l'avoue, j'ai éprouvé un profond sentiment de douleur et de dégoût en voyant le théâtre de la Montansier et le théâtre du Vaudeville traîner M. Armand Marrast sur la claie, quand Mme Marrast est morte il y a quelques jours et quand le cœur des siens saigne encore. [X D., 2 juillet 1849.]

Encore y avait-il quelque talent dans *la Foire aux Idées* :

... il y a de l'esprit et du meilleur ; c'est bien la satire d'Archiloque armée de clous et de lanières.

Mais après ! c'est l'ordure, dans la langue des filles et des escarpes :

Ses prétendus mots comiques dans *le Gnaf-Errant* appartiennent tout bonnement au vocabulaire des assassins[1] et il faudrait éviter une bonne fois pour toutes ces mots-là quand on n'a encore assassiné que la langue française ! [30 juillet 1849.]

Quant au *Coup d'Etat*, sifflé au commencement de mars 1850, il atteint presque les dernières limites de l'obscénité :

A moins de traîner la maison de tolérance en plein théâtre, il est impossible d'aller plus loin. [4 mars 1850.]

Il va sans dire qu'on ne retrouverait pas une pareille virulence dans les feuilletons consacrés aux pièces de Scribe. C'est principalement l'artiste qui proteste ici, et il s'égaye sans colère aux dépens du mieux renté des dramaturges :

On va jouer une pièce de M. Scribe, tout est dit ; que nous veulent

1. En note dans l'article : « Elle va claquer. — Je t'envoie à l'ours. — Tu te fourres le doigt dans l'œil, pour : tu te trompes, etc... J'en passe, et *tous* les meilleurs. »

les lois du juste et de l'injuste ? Nous nous figurions avoir dans nos cartons une douzaine de chefs-d'œuvre ; jetons nos cartons dans le brasier et qu'on en fasse un grand feu de joie ! Nous répétions une pièce en cinq actes ; à quoi bon tous ces labeurs inutiles quand nous allons jouer une pièce en cinq actes de M. Scribe ? Au feu Musset ! Au feu Racine ! M. Scribe s'est annoncé, il vient, le voilà lui-même ; chantons, célébrons sa puissance !... Ce livre, ce tableau, ce feuilleton, cette symphonie, cette statue sont-ils signés Scribe ? Qu'on ne nous en parle pas s'ils ne sont pas de M. Scribe. Nul n'aura de l'esprit hors M. Scribe avec ou sans ses amis ! [P., 23 septembre 1850.]

« Philosophe médiocre et pitoyable écrivain », il ne sait « ni la vie, ni le français, ni la grammaire » ; au demeurant « le premier dramatiste contemporain », un habile faiseur qui manque totalement de goût et de sens artistique, mais qui a l'instinct du théâtre : « il sait le théâtre mieux que s'il l'avait inventé ».

Voilà, semblerait-il, des griefs purement littéraires, exprimés sous une forme, à tout prendre, assez modérée. Mais ce ne sont pas les seuls reproches que Banville adresse à l'auteur du *Diplomate :* au fond les comédies de Scribe, pour n'être pas aussi ordurières que les pièces de Clairville, ne sont pas sensiblement plus morales : elles n'insultent ni ne salissent des gens à terre, mais elles flattent la médiocrité, la vulgarité satisfaite du public auquel elles s'adressent ; la raison principale de leur succès, la voici :

Bâtir sur l'ombre d'une ombre une intrigue impossible et l'enchevêtrer jusqu'à la folie, puis la dénouer avec des doigts de fée, en entremêlant le tout de paradoxes égoïstes, de plaisanteries communes et spirituelles, savoir plaire et entraîner sans jamais élever l'âme et en s'adressant seulement aux instincts les plus vulgaires de la foule... tel est l'art dans lequel excelle M. Scribe. [P., 23 septembre 1850.]

Ce n'est donc pas au nom de l'art seulement que Banville condamne ce théâtre : c'est aussi, c'est surtout au nom de la morale ; il fait bon marché de l'adresse, de l'entrain, de tout ce qui fait de Scribe un « artiste » en son genre, parce que tout cela ne sert qu'à étaler sur la scène la sottise, l'égoïsme, l'immoralité bourgeoise.

Dans les drames de Ponsard, qui pourtant visent au sublime, c'est surtout la médiocrité morale de l'écrivain que signaleront les

feuilletons. Ils notent bien au passage que la versification est pénible, souvent mauvaise [X D., 25 mars 1850] ; que l'auteur

... étudie le cœur humain dans les sentences des moralistes et la nature dans le *Gradus ad Parnassum* [X D., 24 juin 1850] ;

mais ils lui reprocheront surtout de manquer de courage, de chercher trop servilement le succès pour jamais rien oser de lui-même :

Celui-là est un adroit ouvrier qui dit les choses à bon escient et seulement quand le succès les a consacrées... Adorateur rusé des maîtres, il se garde bien d'avoir une couleur à lui et d'obéir à son propre tempérament. [X D., 24 juin 1850.]

Il se garde bien plus encore d'avoir une opinion nette, un franc parti pris : cela pourrait mécontenter une partie de la clientèle ! Mais cette prudence excessive lui fait parfois commettre de bien ennuyeuses pièces :

Le poète de *Charlotte Corday* s'écrie : Je suis impartial ! C'est pourquoi ni son drame ni ses acteurs n'existent, c'est pourquoi il ne nous a donné à juger que des cadavres et non des vivants. Avec les soins les plus religieux, il a exhumé leur dépouille mortelle ; mais lorsqu'il s'est agi de les faire revivre, le courage lui a manqué, il n'a osé prendre parti contre personne. [X D., 25 mars 1850.]

Ainsi le théâtre de Ponsard est médiocre artistiquement parce que l'homme est médiocre moralement : il ne veut que le succès, il n'a, comme ses admirateurs, d'autre culte que celui de la pièce de cent sous.

Voici maintenant la contre-épreuve : Banville se trouvant en face d'un écrivain, contre lequel il croit avoir des griefs sérieux, lui témoigne cependant une indulgence relative, parce qu'il découvre dans son théâtre une réelle distinction morale. C'est ainsi qu'il en use à l'égard d'Augier, dont la *Gabrielle*, représentée au Théâtre Français le 13 décembre 1849, avait pourtant soulevé de violentes colères parmi les romantiques. On se moqua et l'on s'indigna tout ensemble de ce père de famille — que l'auteur appelait un poète [1] — et qui faisait son bilan avant de « s'offrir le luxe d'un garçon » [2] ;

1. Acte v, sc. 9 : « O père de famille, ô poète, je t'aime ! » C'est le dernier vers de la pièce.
2. Acte I, sc. 1.

on s'acharna sans miséricorde contre celui que Baudelaire appelait « l'un des plus orgueilleux soutiens de l'honnêteté bourgeoise »[1]. Banville fit sa partie dans ce concert de réprobations : il accusa Augier d'avoir « attaqué cruellement et personnellement les poètes », d'avoir représenté l'admiration pour la nature » comme le plus grand des crimes et le plus odieux des ridicules », d'avoir « bafoué sciemment une des meilleures et des plus sérieuses gloires de la France » (17 décembre 1849). Reproches évidemment exagérés, et dont l'injustice ne peut s'expliquer que par une vive irritation ; pourtant, malgré sa colère, Banville a presque vu d'où venait son erreur, et, malgré *Gabrielle*, il s'est refusé à traiter Augier en ennemi.

Il est difficile aujourd'hui de comprendre comment cette ennuyeuse pièce a pu causer une telle émotion. J'y cherche en vain une satire du romantisme : le notaire Tamponet se donne des airs d'artiste, mais c'est une comédie, il l'avoue lui-même (Acte IV, sc. I); Stéphane et Gabrielle sont plus sincères, mais lui n'est qu'un jeune fou, elle une sotte détraquée par l'oisiveté, une sœur aînée d'Emma Bovary. Au demeurant, Augier s'attaque au romantisme de pacotille qui troublait les cervelles bourgeoises : qu'y a-t-il là d'injurieux pour les poètes? et pourquoi Banville s'est-il à ce point trompé ? C'est qu'on ne se privait guère, chez les littérateurs bourgeois, de bafouer et d'insulter ses adversaires : les deux premiers actes de la *Camaraderie*[2] sont pleins d'allusions venimeuses contre Hugo et ses amis ; bien que la pièce fût déjà vieille de treize ans, le souvenir en durait toujours ; Augier s'était fourvoyé en mauvaise compagnie, on lui fit expier les méchancetés de Scribe. Il est d'ailleurs possible et même vraisemblable que les admirateurs d'Augier, ou plutôt les adversaires du romantisme, aient encouragé le public et la critique à faire ce contre-sens, aient répété *urbi et orbi* que *Gabrielle* était une satire contre l'art, la poésie, la passion, l'amour de la nature et tout ce que le romantisme avait chanté, exalté, adoré. Banville semble indiquer justement qu'une coterie se sert d'Augier pour satisfaire de mesquines rancunes, et qu'elle le compromet en lui faisant jouer un rôle peu honorable :

M. Augier est un homme d'un grand talent et d'un grand cœur dont

1. L'*Art romantique*, XIII.

2. Voir en particulier les personnages de Saint-Estève et d'Oscar Rigault, l'avocat-poète.

on a fait maladroitement un chef d'école. A son insu on lui a fait servir des rancunes mesquines et des haines indignes de lui... Presque tous les amis de M. Augier se sont essayés dans le genre lyrique et aucun n'y a réussi. *Inde irae.*

Ainsi le feuilletoniste du Dix Décembre a beau se tromper sur les intentions de l'auteur de *Gabrielle ;* il conserve toute son estime à l'écrivain dont il déplore l'erreur.

Gabrielle même bénéficie de cette indulgence ; Banville ne se permet qu'une inoffensive plaisanterie : il souhaite d'avoir un jour pour compagne une simple et bonne ménagère :

Nous travaillerions courageusement tous les deux, elle à entretenir l'ordre et la propreté de la maison, moi avec mon code.

Mais il ne dit rien, ni du vers prétentieux et niais qui termine la pièce, ni du passage plus que désobligeant du premier acte ; il ne signale ni la froideur de l'œuvre, ni la raideur gauche des personnages, ni les turlupinades du notaire Tamponet, ni même la piètre versification.

Malgré tout, Banville reconnaît un grand talent et un grand cœur au « poète de la *Ciguë* » ; d'où vient cette estime pour un adversaire ? cette bienveillance pour des œuvres froides, mal écrites et mal rimées ? La seule explication plausible, c'est que Banville y devinait des aspirations plus élevées que celles de Scribe et de Ponsard, une honnêteté véritable, un esprit avisé qui ne s'en laissait pas imposer par les pharisiens : Augier n'avait-il pas, en effet, quatre ans avant *Gabrielle*, fait jouer *Un Homme de bien* (12 novembre 1845), traîné sur la scène les prétendues vertus bourgeoises, leurs scrupules qui sonnent faux, leur générosité de mauvais aloi ? [1]

Mais Banville et Augier travaillaient encore de concert à une autre œuvre non moins nécessaire : en même temps qu'il dénonçait, comme l'a dit M. Lanson, « l'immoralité décente des classes moyennes », Augier s'attaquait également « aux sentimentalités issues du romantisme » ; en 1848, il peignait l'*Aventurière*, non pas la courtisane héroïque et rachetée, la déchue en qui renaît un ange,

1. D'après Got, *Un Homme de bien* aurait été froidement accueilli ; cette « demi-chute » serait « imputable surtout à certaines faiblesses d'interprétation » *Journal d'Edmond Got*, t. 1er, p. 192. Paris, Plon-Nourrit, 1910, in-12). Mais il n'est pas impossible que cette satire ait choqué le public et que cet insuccès ait été pour Augier un titre à la sympathie et à l'estime de Banville.

mais la fille qui restera fille, parce qu'elle a derrière elle son passé et son Annibal. N'est-ce pas justement ce qu'avait fait Banville dès *les Cariatides ?* Qu'est-ce que le Clinias de la *Ciguë* sinon un Stephen contemporain d'Alcibiade ? Encore Augier admet-il qu'un amour pur et sincère pourra sauver ce vieillard de vingt-cinq ans, au moment qu'il met le pied dans la tombe ; Banville va plus loin : son héros est irrémédiablement flétri et souillé. Tous deux combattaient donc les mêmes ennemis ; mais, chose bizarre, c'était le romantique Banville qui se montrait le plus sévère, et qui allait s'attaquer à toute l'esthétique, à toute la philosophie de l'école.

* * *

Est-ce à dire qu'il ait renié ses dieux ? — Non, certes ! il voyait seulement quel danger ferait courir à l'art, à la gloire des maîtres, le peuple maudit et innombrable des imitateurs, qui mettaient le romantisme en formules, demandaient à Victor Hugo des recettes pour faire un bon drame et auraient fait honnir celui qu'ils plagiaient, comme Campistron avait fait détester Racine. Ce fut là sans doute une des raisons, peut-être la principale, pour lesquelles il applaudit au *Tragaldabas* de Vacquerie [1]. Cette énorme bouffonnerie, cette fantaisie délirante épouvantait et indignait le grave bon sens des épiciers : c'était un titre à l'admiration des artistes ; mais surtout, les procédés, les « ficelles » du théâtre romantique étaient à chaque instant parodiés et caricaturés. On y voyait des émeutiers qui craignent l'écartèlement (acte I, sc. 5) et qui parlent de becs de gaz (sc. 2) ; des hidalgos qui tirent l'épée à tout propos, comme sous Louis XIII, et qui s'offrent des excuses dans les journaux, comme sous Louis-Philippe (acte II, sc. 2). Voilà pour la couleur locale et voici pour les sentiments : dans cette Espagne si espagnole, on ne rencontre ni don César ni dona Sol ; ni Zafari généreux ni don Salluste ténébreux, mais deux gredins, buveurs et bretteurs, qui dressent des animaux savants et fabriquent des émeutes à façon ; un pauvre hère laid, poltron et gourmand, conspirateur malgré lui, et mari postiche de sa cousine ; enfin deux amants plus roués que Scapin, dont l'un fait l'impossible pour conquérir une belle et l'autre l'invraisemblable pour s'assurer un mari. Volontairement ou non, Vacquerie avait raillé ce qu'il y avait de plus caduc dans le

1. Représenté à la Porte-Saint-Martin le 27 juillet 1848.

romantisme. Par une coïncidence remarquable, le jour même où *Tragaldabas* déchaînait un vacarme héroïque à la Porte-Saint-Martin, le feuilleton du CORSAIRE s'en prenait à la sculpture gothique, tant admirée de tous les Jeune-France, et mettait bien au-dessus de Notre-Dame l'église Saint-Gervais, construite au siècle des classiques et des perruques !

Ce blasphème n'était pourtant que le premier d'une longue série : Banville allait s'attaquer aux dogmes les plus sacrés de l'école, et la fameuse « couleur locale » ne fut pas la dernière à subir ses mauvais traitements.

Aveuglée aujourd'hui et détournée de sa route, l'école romantique de 1830 mène l'art à un abîme. Qu'il soit indispensable, honnête et humain, de l'arrêter sur cette pente fatale, cela n'est pas douteux...

... A l'heure qu'il est, l'école romantique française est aussi loin que possible du véritable romantisme, aussi loin que possible de Shakespeare et de Molière, c'est-à-dire de l'art dramatique. X D., 12 novembre 1849.

Qu'est-ce que le « véritable romantisme » ? — C'est « la complète sincérité dans les arts » :

Il consiste pour l'artiste et le poète à reproduire son propre idéal, et non pas un idéal de convention, et à le reproduire non pas avec des procédés de convention, mais avec des moyens qui lui soient propres et qui soient d'accord avec son tempérament.

Au lieu de chercher ainsi la sincérité, on n'a désiré que le « grandiose » :

Nous qui avons tant crié : Shakespeare ! Shakespeare ! nous n'avons jamais pu sortir des marionnettes pompeuses, animées de passions sublimes, parlant en vers sublimes, vêtues de manteaux sublimes.

Au lieu d'être personnel, on a imité Victor Hugo ; au lieu d'écrire de beaux vers, on a « roulé des cabanes de toiles peintes », joué la comédie dans des boîtes à double fond, rempli la scène de guenilles en criant à tue-tête : « Ceci est de la soie ! ceci est de la pourpre ! » ; comme si la poésie n'était pas « un art jaloux qui n'a besoin de rien ni de personne pour l'aider à exister » :

A quoi bon ces dioramas, ces couchers de soleil où bruit toute la palette de Véronèse et ces fanfares des cuivres haletants, quand nous avons les vers et les strophes qui nous montrent ces spectacles et qui

nous font entendre ces chants, non pas morts, mais vivants et réels et élevés à la beauté idéale ? [**X D.**, 8 avril 1850.]

Bon pour Scribe de compter sur l'actrice pour donner un sens au rôle et sur le décorateur pour dater la pièce ! [**P.**, 21 octobre 1850.] Mais pour un poète, c'est une pure malhonnêteté ; sans compter que c'est le vrai moyen d'être ridicule :

... pour que l'ensemble d'une représentation scénique soit harmonieux, le décor ne doit être qu'une indication. Plus vous le poussez à la réalité et au trompe-l'œil, plus il devient impossible et invraisemblable, et l'effet des descriptions poétiques en est gêné d'autant... [**X D.**, 12 novembre 1849.]

Quelles que soient les absurdités commises au nom de la couleur locale, c'est encore le moindre crime du romantisme. Ce qui est infiniment plus grave, c'est que sa psychologie est fausse et sa morale aussi ; bien plus, les coupables ne sont pas de maladroits imitateurs, mais les maîtres mêmes :

Dans la pièce de M. Cormon [1], Castaing a séduit, puis abandonné une jeune Espagnole qui plus tard, belle, riche et méconnaissable aux yeux mêmes de son premier amant, lui inspire une passion effrénée et le pousse jusqu'au pied de l'échafaud. Ah ! M. de Lamartine, et vous tous, poètes spiritualistes que je maudis, c'est pourtant vrai que vous avez amené les écrivains de toute une époque à ne pas voir plus clair que cela dans le cœur de l'homme ! Non, messieurs, toutes ces infamies, tous ces crimes, ces mensonges, ces hypocrisies, ces assassinats de corps et d'âmes on les commet pour sa maîtresse et pour ses enfants, non pour une femme dont on est amoureux ! Quand on aime une femme sans la posséder, on fait des sonnets comme Pétrarque et on triomphe au Capitole couronné de laurier et vêtu de pourpre ! [**X D.**, 23 juillet 1849.]

Le pessimisme romantique n'est pas moins contraire à la fin véritable de l'art que son idéalisme factice n'est contraire à la vie :

Toute œuvre réellement belle doit être, en définitive, consolante... Si nous acceptons avec reconnaissance le génie des grands désespérés, du moins nous repoussons avec horreur l'héritage de leur désespoir. Cette moisson de jeunes hommes est finie que fauchaient Obermann et Werther. [**P.**, 26 août 1850.

1. *L'Auberge de la Tête-Noire*, compte rendu dans LE DIX DÉCEMBRE du 23 juillet 1849.

Surtout Banville s'élève contre le mysticisme malsain et macabre qu'a engendré ce désespoir de commande ; il maudit ceux qui ont adoré la Douleur et la Mort, chanté la Souffrance comme une belle chose [X D., 15 août 1849]. Par leur faute, les arts « se meurent d'une chlorose de couvent » [CORSAIRE, 27 juillet 1848] ; on en est arrivé à détester la beauté, « image visible et vivante de Dieu », à ne plus voir dans l'harmonie puissante ou gracieuse de ces corps humains, modelés à la ressemblance du Créateur, que l'œuvre maudite et infâme du démon. Certes le moment est bien choisi, lorsque la bourgeoisie est redevenue maîtresse et redevient dévote, pour se détourner avec horreur de ce que voulait voiler Tartufe !

Donc il faut réagir ; en littérature, il faut aller redemander des leçons aux maîtres du grand siècle : à Corneille, dont le *Nicomède* est si vivant « bien qu'il manque de couleur locale » [X D., 2 juillet 1849] ; à Racine,

> ... qui reste après tout l'incontestable et légitime ancêtre de tout ce qui porte aujourd'hui un grand nom dans la poésie française [X D., 11 juin 1849] ;

à Molière enfin, au Molière des farces, au Molière du *Médecin malgré lui*, plus vrai peut-être et plus humain que le Molière des *Femmes savantes* [P., 4 novembre 1850]. On continuera sans doute à puiser à « la source pure et fortifiante du christianisme », car il est en définitive une doctrine de bonheur, d'amour et de joie [P., 26 août 1850] ; mais, pour les petits-fils du XVIIIe siècle, après Voltaire, après Diderot, une religion qui ne pourrait se concilier avec le culte de la matière et de la vie serait une absurdité. Cette conciliation est possible, affirme Banville : les deux joyaux de l'église Saint-Gervais, « son christ en bois qui est un des chefs-d'œuvre de ce temps » et son « admirable figure de la Vierge » prouvent surabondamment que « l'aspiration à l'idéal peut s'unir au sentiment le plus profond et le plus enthousiaste de la beauté plastique » [CORSAIRE, 27 juillet 1848]. Honorer la matière, ce n'est pas être athée : Don Juan, loin d'être un impie sans croyance, est au contraire « un philosophe plein de foi dans les croyances qui seront la religion de l'avenir » :

> Sous le règne de Louis XIV, Molière n'avait pas le droit de dire sa pensée plus franchement qu'il ne l'a dite, mais aujourd'hui, si Sgana-

relle demandait à Don Juan : — A quoi croyez-vous ? Don Juan aurait quelque chose de mieux à répondre que ceci : — Je crois que deux et deux font quatre. Il répondrait : — Je crois à la matière vivante et pensante, toujours renouvelée, éternellement jeune, éclose, lumineuse et fleurie ; je crois qu'en aimant dans mon cœur toutes les créatures humaines, c'est moi-même et Dieu même que j'aime en elles, car j'aspire sans cesse et sans crime à me confondre avec toute cette nature vivante, qui est Dieu même, et dans laquelle je vivrai et je penserai éternellement, sous toutes les formes de l'Etre. [X D., 3 septembre 1849.]

J'ignore ce qu'un théologien penserait de ce *Credo*, mais je présume que le moins sévère trouverait bien aventureux ce panthéisme mystique et ce matérialisme chrétien ; il y a là, néanmoins, une tentative intéressante, un effort loyal auquel, cela va sans dire, on ne fut guère sensible. Les dévots ne comprirent pas, ou firent semblant de ne pas comprendre, cette ingéniosité presque touchante. A l'époque d'ultramontanisme tracassier, où l'on accusait presque d'hérésie un Lacordaire, comment n'eût-on pas trouvé abominables ces pages qui essayaient de concilier le culte du Créateur et le culte de la créature ? En 1852, on déclarait nettement que Banville était athée ; si on ne demandait pas pour lui quelques bons fagots, c'est uniquement parce que la mode en était passée ; mais on ne laissait pas de fulminer contre lui l'excommunication majeure :

Une foi quelconque, hors la foi à l'art, manque dans l'œuvre... Bientôt la foi de M. de Banville, si l'on peut ici se servir de ce mot, ne sera plus que la croyance au néant des croyances supérieures de l'humanité [1].

Mais ce beau zèle pour la religion était-il bien sincère ? Ce que l'on ne pardonnait pas au poète, c'était sans doute, plus que son irréligion, sa belle indépendance : il entendait ne pas mettre sa plume au service d'un parti, surtout quand ce parti outrageait des adversaires vaincus.

Cette aversion pour les basses besognes de la polémique politique est un des traits sur lesquels ont insisté les Goncourt dans *Charles Demailly*, où Banville est représenté sous le nom de Boisroger : En 1848, disent-ils (chap. XXVI),

... une Revue avait voulu abuser des antipathies aristocratiques de

1. Prarond, *De quelques Écrivains nouveaux*, p. 87-88.

son esprit pour lui faire insulter un tribun ; il avait pris son chapeau et laissé les billets de banque.

L'anecdote me paraît inventée de toutes pièces, mais elle peint admirablement l'attitude de Banville à la veille du Coup d'Etat : il n'a jamais voulu insulter les gens à terre et ne l'a jamais laissé faire par d'autres sans dire son mépris et son dégoût. C'était sans doute plus d'indépendance qu'on n'en pouvait admettre au « journal de l'ordre » ; dès 1851, Banville cessait de collaborer au Pouvoir. Le temps approchait où quiconque voulait garder la tête haute et la conscience nette, allait être contraint de s'exiler ou de se taire.

II. — BANVILLE AU *PARIS* ET AU *FIGARO* — Le PARIS du comte de Villedeuil. — Banville n'y joue qu'un rôle assez effacé. — Ses hésitations. — *Les Pauvres Saltimbanques*. — Banville prosateur : une phrase du *Voyage de la Fantaisie*.

Les *Odelettes*. — Un article de Louis Ulbach. — Que les *Odelettes* sont de simples « études poétiques ». — Le rythme, l'enjambement, l'allitération dans les *Odelettes* ; influence de *Joseph Delorme*. — L'épithète lyrique ; la transfiguration lyrique.

Les *Esquisses parisiennes*. — Banville créateur de mythes modernes. — Que les *Esquisses* rattachent *les Cariatides* aux *Exilés*. — La *Vieille Funambule* et la retraite de Mme Saqui. — La Fille ; que les *Esquisses* accusent une tendance fort nette à la satire sociale, qui explique son animosité contre Janin et la condamnation qui termina leur querelle.

BIBLIOGRAPHIE. — *Les Pauvres Saltimbanques* n'ont eu, à ma connaissance, qu'une édition, chez Michel Lévy, en septembre 1853, dans la « Bibliothèque des Voyageurs », in-18. — Les nouvelles qui la composent avaient paru, presque toutes, dans PARIS : *le Voyage de la Fantaisie*, le 21 novembre 1852 ; *les Pauvres Saltimbanques*, le 28 ; *l'Armoire à glace*, le 5 décembre ; *les Féeries du zinc*, le 7 février 1853 ; *Mme Dorval à Saint-Marcel*, *le Turban de Mlle Mars*, *Un Auteur chez les Marionnettes*, les 12, 18 et 26 avril. — *La Légende de saint Arthur* (12 novembre 1852), *les Restaurateurs* (19 mai 1853) et *le Piano* (2 juin), n'ont pas été reproduits dans le volume ; *le Cigare enchanté* (12 décembre 1852) est demeuré inachevé (cf. *Correspondance*, dans PARIS du 19 décembre). Banville paraît en avoir repris l'idée plus tard dans les *Contes féeriques*.

Les *Odelettes* eurent deux éditions consécutives, chez Michel Lévy, en 1856 (in-18). Les pièces suivantes manquent dans toutes les deux : *Loisir*. — *A Sainte-Beuve* — *A Ch. Asselineau* — *A Zélie* — *Il est, dans l'île lointaine* — *Aimons-nous et dormons* — *Chant séculaire* — *La Vendangeuse* — *A Odette* — *A Th. Gautier* — *A A. Dehodencq* — *Les Muses au tombeau*. — L'odelette à Raoul Lebarbier est intitulée *A un Allemand*. — La seconde édition contient seule un *Examen des « Odelettes »*, par Ch. Asselineau, avec l'indication de plusieurs articles qui furent consacrés aux *Odelettes* par divers journaux. L'*Examen* n'a pas été reproduit dans les éditions suivantes. — Les odelettes qui composent ces deux premiers recueils avaient été publiées d'abord dans PARIS, du 17 septembre au 1er octobre 1853 ; chacune d'elles était adressée à l'un des administrateurs ou des collaborateurs du journal. Le texte de PARIS et le texte des éditions offre d'assez nombreuses variantes ; plusieurs strophes, notamment, ont été ajoutées.

Les *Odelettes* furent réimprimées l'année suivante dans l'édition de

Poulet-Malassis (1857, in-16), dont elles forment le cinquième livre ; il ne manque plus que : *A Th. Gautier, A Alf. Dehodencq* et *les Muses au Tombeau,* qui sont de la fin de 1872. Le recueil complet a été donné en 1874, dans la Bibliothèque Charpentier, avec *les Exilés,* et en 1889, chez Lemerre, avec *les Stalactites, les Améthystes* et *le Forgeron.*

Une partie des *Esquisses parisiennes* parut dans LE FIGARO en 1855 : *Préface* (27 mai), *la Femme-ange, la Bonne des grandes occasions, l'Ingénue de théâtre* (3, 10 et 24 juin) ; *la Maîtresse qui n'a pas d'âge, le Cœur de marbre* (1er et 22 juillet) ; *la Dame aux peignoirs* (19 août) ; *Galatée idiote, la Femme de treize ans* (16 et 30 septembre). — Les *Esquisses* n'eurent que deux éditions, en 1859 chez Poulet-Malassis et en 1874 dans la Bibliothèque Charpentier ; la première édition ne contient pas *la Vieille Funambule, l'Armoire, Eudore Cléaz, Conte pour faire peur.*

APRÈS une courte apparition à la REVUE DE PARIS, Banville devint, en 1852, le collaborateur du comte de Villedeuil et des Goncourt au PARIS. C'était un journal exclusivement littéraire, mais dont l'humeur était fort indépendante : il n'en fallait pas davantage pour que son existence fût courte et difficile. A une époque où l'opposition déclarée était impossible, c'était encore rompre avec le gouvernement que de se refuser à le servir : les rédacteurs du PARIS l'apprirent à leurs dépens. Et pourtant leurs intentions étaient pacifiques ; parfois même on dirait qu'ils s'efforcent de faire leur cour ; dans le troisième numéro (22 octobre), Banville reproche à Voltaire d'avoir « prêché la divinité de l'individu »,

> ... quand une seule chose est sainte et forte (ne le comprenons-nous pas maintenant ?) l'humanité résumée dans un homme !

Le 14 décembre, PARIS publie une cantate, une lamentable platitude, exécutée en présence de l'empereur, à l'inauguration du Cirque Napoléon ; bref, il veut évidemment montrer qu'il est un journal bien inoffensif et bien sage, respectueux des puissances et courtisan par accès. Seulement il parle avec respect de Victor Hugo, bien qu'il juge sévèrement *Marion Delorme ;* il se refuse à produire de la littérature vertueuse et se donne trop volontiers le facile plaisir d'effaroucher la pudique censure. La *Physiologie de la Lorette et du Loret,* par les Goncourt, et surtout les admirables dessins de

Gavarni, ont toute l'amertume et toute l'âpreté d'une satire sociale. Quoiqu'ils tirassent de temps en temps leurs chapeaux aux « autorités », les jeunes rédacteurs de PARIS « ne se piquaient pas de prudence » ; ils furent jugés frondeurs et traités comme tels.

Le premier numéro paraît le 22 octobre 1852 : six semaines plus tard, des points de suspension qui paraissent avoir un sens obscène éveillent l'attention du parquet ; le 11 décembre, Alphonse Karr et les Goncourt sont poursuivis pour une citation inconvenante... extraite du *XVIe Siècle* de Sainte-Beuve : contrairement à l'usage, on fait asseoir les accusés au banc des prévenus, entre les gendarmes ; ils sont acquittés, à vrai dire, mais les « considérant » leur infligent un blâme sévère, et Rouland déclare « que le gouvernement ne veut pas de la littérature qui se grise et grise les autres ». [*Journal des Goncourt*, I, 19 février 1853.] Moins d'un an après, le 7 décembre 1853, un arrêt de la sixième chambre supprimait le journal.

Faut-il attribuer à ce régime de tracasseries perpétuelles la pauvreté des articles de Banville? Pour un écrivain qui n'aspirait pas aux honneurs de la police correctionnelle, la situation était à peu près intenable ; il n'y avait guère qu'une ressource : parler pour ne rien dire, et le poète s'y évertua, du moins mal qu'il put. Toutefois cette médiocrité eut probablement d'autres causes : il est visible d'abord que les Goncourt et Villedeuil entendaient se réserver les premiers honneurs et ne pas faire trop large place à un mérite capable d'égaler au moins le leur ; Banville, au PARIS, joua les « utilités » : il fut celui qu'on charge de besognes diverses, chroniques théâtrales, fantaisies, vers, échos, suivant que tel ou tel ne peut donner la copie, suivant qu'on a besoin d'une colonne ou de cinq lignes pour finir une page ; sa collaboration, de journalière qu'elle était à l'origine, devint peu à peu hebdomadaire, puis plus rare encore : lorsque les *Odelettes* commencèrent à paraître (17 septembre 1853), Banville n'avait rien donné au journal depuis soixante-dix jours ; évidemment il n'était pas le collaborateur préféré, dont l'abonné attend l'article, et dont le directeur tient à s'assurer le concours assidu. Quel que soit le désintéressement d'un artiste, c'est un encouragement médiocre pour lui que de se voir dans un poste subalterne indigne de son talent ; il est naturel que ses œuvres s'en ressentent.

Mais voici qui est plus grave : Banville, en ces premières années

de l'empire, hésite, cherche sa voie, et, somme toute, ne paraît pas savoir bien exactement ce qu'il veut. On a pu voir, dans *les Cariatides* et *le Sang de la Coupe*, que ce prétendu représentant de « l'Art pour l'Art » n'était pas loin de considérer la poésie comme une manière d'apostolat. Au lendemain du Coup d'Etat, il veut continuer à jouer son rôle, ou plutôt à remplir sa fonction ; dès 1851, il célèbre l'Exposition universelle de Londres, en une ode-ballet, qui n'a — fort heureusement ! — jamais été réimprimée [1] ; l'année suivante, le *Feuilleton d'Aristophane* chante encore le Palais de Cristal, les embellissements de Paris et le Chemin de fer de Ceinture (sc. 7, 9 et 22), fait des réflexions très morales sur les blessures du dompteur Carolus (sc. 14 et 16) et parle avec estime — pour ne pas dire plus — de *la Case de l'Oncle Tom* (sc. devant le rideau, str. 5). Mais, le jour de la première représentation, Banville se donnait à lui-même le démenti le plus catégorique.

Le 28 décembre 1852, il regrette, dans le feuilleton de PARIS, qu'un « sentiment mauvais » ait poussé G. Sand à « porter aux nues » le roman de Becher-Stowe, comme aussi les « exécrables vers » d'ouvriers maçons ou cordonniers, devant lesquels se pâment les démocrates avancés. Nous avons là, sans doute, la raison de l'indécision de Banville : cette poésie, au rôle social de laquelle il croit, aussi fermement que ses maîtres, il ne veut pas en faire la servante d'un parti, l'obliger à louer quand même le pouvoir, par ordre, ou les savetiers, par conviction politique. Sa Muse est une déesse et ne veut chanter que ce qui lui plaît, comme il lui plaît ; mais comment le pourrait-elle lorsque toute presse, toute plume, toute pensée, sont sous la surveillance de la haute et de la basse police ? Seuls les propos en l'air sont encore permis, à la condition toutefois qu'on soit prudent et réservé ; seuls les pays bleus de la Fantaisie sont encore accessibles aux poètes sans passeport : Banville enfourche l'hippogriffe en désespoir de cause.

Parti sans entrain, il voyage sans profit et rapporte moins de diamants que de verroteries : il suffit, pour s'en convaincre, de lire,

1. « Fête donnée par la ville de Paris aux délégués de l'Exposition universelle de Londres. LES NATIONS. Ode mêlée de divertissements et de danses, chantée sur le théâtre de l'Académie nationale de Musique, le mercredi 6 août 1851. Poésie de M. Théodore de Banville ; musique de M. Adolphe Adam, de l'Institut, etc... » Paris, veuve Jonas, libraire de l'Opéra, 1851, in-12.

dans *les Pauvres Saltimbanques*, les laborieuses bouffonneries sur l'*Armoire à glace* et sur *les Féeries du zinc* (p. 50 et 57). Ce minuscule volume, paru chez Michel Lévy en 1853, ne me paraît pas avoir été réimprimé ; à la lecture, nul ne songe à le regretter ; mais lorsqu'on feuillette la collection même du PARIS, on se félicite que Banville n'ait pas conservé ses articles « sur quelques scies transcendantes », pianos ou restaurateurs : c'est vraiment un spectacle pénible que celui d'un poète, d'un grand poète, réduit à bavarder ainsi sur des riens et à plaisanter dans le vide. Certaines pages cependant sont plus intéressantes : *Les Pauvres Saltimbanques, Un Auteur chez les Marionnettes,* sont d'alertes et cruelles satires contre les gens de lettres parvenus, moins curieux de belles œuvres que de bonnes affaires, contre les comédiens et surtout les comédiennes du Théâtre Français ; intrigues de coulisses, vanité des plus médiocres élèves du *Conservatoirrrre* (cf. p. 8), coquetterie incurable des ingénues sur le retour, morgue et ignorance toutes bourgeoises du comité de lecture, rien n'y manque ; tous les hôtes de la « Maison de Molière » sont déchirés avec la plus joyeuse férocité. Le public n'est pas traité plus charitablement : la chronique sur *le Turban de Mlle Mars* (p. 35) le représente comme une bien sotte bête, à qui l'on ne peut « faire avaler, comme type idéal de beauté ou d'élégance autre chose que son portrait daguerréotypé » (p. 39). Mais faut-il ajouter que ces pages, pleines d'esprit et de verve comique, sont de la plus choquante injustice ? Dans le journal même où paraissaient *les Pauvres Saltimbanques*, on peut voir que gens de lettres et comédiens ne refusaient pas plus qu'ils ne font aujourd'hui leur obole à l'infortune et leur concours à la bienfaisance. Si les comités de lecture étaient hostiles à toute fantaisie, à toute poésie, mieux valait peut-être ne pas s'en venger par une cruelle caricature ; s'il existe enfin des duègnes Barbara possédées du désir de jouer les ingénues avant leur retraite, il eût sans doute été plus généreux de ne pas s'égayer à leurs dépens. On dirait que Banville s'acharne après les comédiens pour satisfaire quelque vieille rancune — dont on ne voit pas, d'ailleurs, les causes.

Il est vrai que, dans le même volume, nous trouvons quelques pages presque émouvantes sur *Mme Dorval à Saint-Marcel ;* Banville raille sans aucune pitié les vanités encombrantes et malfaisantes, mais il sait trouver des accents d'une éloquence indignée pour

peindre la misère d'un vrai génie méconnu et oublié. Pourtant ces pages, bien que fort supérieures aux autres, ne me satisfont pas complètement : c'est peut-être un sentiment louable qui pousse le poète à nous montrer la grande tragédienne de *Chatterton* et de *Marion Delorme* jouant, vers la fin de sa vie, devant « une centaine de *voyous* en blouse ou couverts de haillons » (p. 33) ; mais ne conviendrait-il pas d'insister un peu moins sur ces misères et de ne pas en faire de la « copie » ? Je sais bien que l'artiste doit être misérable ici-bas et que la vraie gloire ne s'acquiert pas à moins ; la dernière phrase de l'article en question rappelle précisément ce dogme :

> Si le sang des martyrs de l'art ne coulait plus de leurs flancs déchirés, pourquoi donc fleuriraient les palmes vertes dans les jardins du ciel ? (p. 34).

Mais alors un doute plus grave naît dans l'esprit du lecteur : Banville nous a-t-il conté une infortune réelle, ou bien a-t-il inventé de toutes pièces un petit roman ? Réelle ou symbolique, cette nouvelle eût gagné, sans nul doute, à ne pas être écrite en prose : idéalisée, grandie par le vers lyrique, l'héroïne eût paru plus touchante ; cette page des *Pauvres Saltimbanques* est comme un premier crayon, bien incertain encore et bien imparfait, de ce que Banville tentera plus tard, avec succès, dans *les Exilés*.

Cette pauvre petite plaquette n'aurait-elle plus pour nous qu'un intérêt historique ? Non certes ! on y trouve peut-être les meilleures pages de prose que Banville ait écrites, les plus harmonieuses, les plus musicales. Non qu'il soit, à proprement parler, un « styliste », qu'il recherche, même dans la gazette des Goncourt, « l'écriture artiste » : ses qualités maîtresses ont toujours été le naturel, l'aisance, la simplicité ; sa langue et son style sont d'une correction presque académique, et rien ne sent moins l'effort, la recherche, que ses chroniques ; mais il a le don du rythme : sa phrase s'arrange, d'elle-même semble-t-il, en périodes curieusement agencées, sans raideur ni monotonie, de manière à rester toujours, pour ainsi dire, expressive et dramatique. Je n'en citerai qu'un exemple, mais je crois pouvoir dire sans sacrilège qu'il rappelle de bien près l'admirable vers libre de La Fontaine. Aussi bien l'ai-je transcrit à la

manière de nos « vers-libristes », pour en faire mieux voir la belle ordonnance.

Sur la terre rajeunie,
comme au temps des Dieux,
par le rêveur Fourier,
vois,
groupés par phalanges harmoniques,
ces troupeaux d'hommes heureux
entraînés vers le travail attrayant,
au rythme sacré d'une ode.
Les villes,
pareilles à des grappes d'astres,
s'épanouissent dans la campagne fleurie
comme les planètes dans un ciel ;
la nature domptée a soumis ses torrents
à féconder les sillons
et les intempéries des saisons ont fait place
à un immortel printemps.
Mêlés aux travaux,
les festins réunissent à leurs longues tables
les séries d'hommes et de femmes,
pour qui la passion elle-même
exempte de haine et de trouble,
se règle au chant des lyres. [**P. S.**, 21.]

Le début est écrit sur un rythme allègre et sautillant : la déesse Fantaisie montre au poète — non sans quelque ironie — un spectacle de joie parfaite. Cette indication rapidement donnée par les deux premiers membres, de sept et de cinq syllabes, le mouvement devient tout de suite plus calme, plus harmonieux, grâce au demi-alexandrin « par le rêveur Fourier ». Après ce prélude, le premier tableau est annoncé, pour ainsi dire, par un accord fortement plaqué, le monosyllabe *vois,* auquel le *v* et l'*f* qui précèdent donnent encore plus de vigueur. Cette première strophe est formée de deux membres de sept syllabes séparés par un décasyllabe ; elle rappelle ainsi le début, sans le reproduire pourtant ; puis le tableau s'élargit : c'est la nature entière qui va nous apparaître ; un membre très court avec deux voyelles éclatantes *(les villes)* accuse la ponctuation, et, aussitôt, le rythme devient plus ample : les membres de douze syllabes alternent avec d'autres membres plus courts ; ce rythme un peu effacé d'abord, à cause de l'abondance des *e* atones, se précise

peu à peu et les quatre dernières lignes sont de véritables vers blancs. Une troisième fois, un membre plus court — cinq syllabes — marque une nouvelle division : nous revenons aux hommes. Après un membre de douze syllabes, qui évoque l'image d'un immense festin, la phrase se continue en octosyllabes, mètre plus familier, pour se terminer par un membre de six syllabes, aux trois accents régulièrement espacés, dans lequel se retrouve un peu de la majesté de l'alexandrin. Et ce n'est pas la seule page dont l'arrangement mériterait qu'on l'étudiât en détail : dans ce petit recueil écrit en des jours mauvais, dans ces chroniques souvent faibles et vides, apparaît, incomparable, l'adresse de ce curieux artisan de rythmes et de sonorités.

Il faut bien l'avouer, c'est également le seul mérite, ou peu s'en faut, des *Odelettes*, surtout lors de la première édition. Dieu sait avec quelle acrimonie on l'a reproché à Banville ! A peine le livre était-il mis en vente que la Revue de Paris donnait le signal de l'attaque ; l'esprit en était bien changé depuis la publication du *Sang de la Coupe :* Louis Ulbach avait supplanté Gautier ; il était Dieu et Maxime du Camp était son prophète. Banville fut exécuté avec d'autant plus de rigueur qu'on avait pu espérer, vers 1852, l'amener aux saines doctrines. Les *Odelettes* — qui formaient alors une plaquette minuscule — ne travaillaient pas à la moralisation des masses ! Impardonnable crime ! Banville avait commis de la « poésie sans idées » ! On sait quelle fortune le mot a fait depuis.

Nous aimons la forme, nous aimons le rythme, la rime, le vers, et nous déclarons que M. de Banville est passé maître en ces jeux matériels : il est artiste, ciseleur, et, si le culte des poètes devait un jour tourner au fétichisme, M. de Banville serait un manitou de première classe. Mais nous croyons qu'il y a autre chose dans la poésie... Nous ne prétendons pas faire du poète un maçon occupé à aligner une rue ou un boulevard, mais nous lui défendons d'être exclusivement ouvrier, ciselant des épingles pour attacher la cravate de quelques délicats...

La forme [des *Odelettes*] est toujours merveilleuse, mais une pensée, un sentiment, une idée ou une passion se dégagent-ils de ce livre ? Voici de bien charmants vers, mais sont-ils d'une philosophie bien neuve et bien saine ? Et encore ce sont les plus sérieux du volume :

Jeune homme sans mélancolie,
Blond comme un soleil d'Italie,
Garde bien ta belle folie.

C'est la sagesse ! Aimer le vin,
La beauté, le printemps divin,
Cela suffit, le reste est vain.

Souris, même au destin sévère,
Et quand revient la primevère,
Jettes-en les fleurs dans ton verre.

Au corps sous la tombe enfermé,
Que reste-t-il ? D'avoir aimé
Pendant deux ou trois mois de mai.

« Cherchez les effets et les causes »,
Nous disent les rêveurs moroses.
Des mots ! des mots ! cueillons des roses ! [II, 180.]

Hélas ! disons-nous, tout cela redresse-t-il l'honnêteté dans les cœurs ? Il est temps d'y songer [1].

Avec un peu moins de parti pris, le rigoriste critique aurait pu citer d'autres vers « plus sérieux ». S'il était vraiment si nécessaire de « redresser l'honnêteté dans les cœurs », il eût peut-être été « honnête » de ne pas attacher tant d'importance à ce pastiche de Ronsard ou d'Anacréon, de ne pas oublier surtout la vigoureuse invective du poète contre les belles marchandes de sourires de son temps :

Ces filles aux teints flétris
Qui dévisagent Paris
Avec leur regard moqueur
N'ont plus de cœur.

Leur sein insensible et froid
Que mord le corset étroit
N'a jamais pendant un jour
Tremblé d'amour.

Idoles ivres d'encens
Dont rien n'éveille les sens,
Elles n'ont jamais pleuré
Ni soupiré.

1. Revue de Paris, 15 juillet 1856 : *Chronique de la Quinzaine*. L'article est anonyme ; la préface de la seconde édition (Michel Lévy, 1856) l'attribue à Louis Ulbach.

Plus pâles que nos ennuis,
Ces spectres des folles nuits
Ne mentent même pas bien
Et n'aiment rien. [II, 178.]

Il eût été surtout habile de ne pas parler de morale à propos de ces courts billets en vers. C'était rappeler bien maladroitement certaines épigrammes contre la gravité des gens qui,

... par devoir,
Mettent, même à leur âme,
Un habit noir. [II, 190.

Peut-être, sans ce malencontreux accès de vertu, Banville n'aurait-il pas insinué, dans la pièce liminaire qu'il écrivit pour l'édition de 1857, que le printemps causait d'étranges faiblesses aux hommes graves :

L'homme grave songe aux houris,
On le voit quêter les souris
De Mademoiselle Souris. [II, 158.]

Toutefois ces appréciations malveillantes furent exceptionnelles. Presque tous les journaux qui publiaient un feuilleton littéraire parlèrent des *Odelettes* avec justice. Ils n'y cherchèrent point ce que l'auteur n'y avait pas voulu mettre, et s'en tinrent à la définition qu'il avait donnée :

L'odelette, c'est une phrase d'ode-épître, une manière de propos familier relevé et discipliné par les cadences lyriques d'un rythme précis et bref. [II, 153.]

L'odelette, écrivit Ed. Thierry dans le MONITEUR,

... c'est l'ode familière, le billet rimé du poète au poète, mais rimé comme on rime entre maîtres, la strophe courte et difficile, le dernier tour de l'art donné en jouant à un rien écrit... Amusement, soit ; mais on ne connaît ces amusements-là, comme les amusements du contrepoint, qu'aux grandes époques musicales et aux grandes époques littéraires. [10 juin 1856.]

Au fond, cela revenait bien à dire que les *Odelettes* valent surtout par la forme, mais Thierry avait l'esprit de ne pas leur en faire un crime.

Toutes ces petites pièces sont écrites sur des rythmes très variés

mais toujours très brefs. Dans les deux premières éditions il y a autant de rythmes différents que de pièces; mais toutes sont composées de vers de deux à huit syllabes. L'alexandrin n'a été employé que deux fois [1], le décasyllabe qu'une seule [2]. Les vers de deux, trois ou quatre syllabes sont assez rares également, ceux de cinq à huit dominent. A quoi tient cette préférence ? Peut-être à la prédilection de Ronsard pour ces mètres, mais peut-être aussi à leur caractère : ils sont très proches de la prose, ils viennent comme naturellement chez les prosateurs qui ont quelque souci de l'harmonie [3]. Aussi conviennent-ils admirablement à des billets écrits sur des riens et par jeu. Le poète a l'air de parler la langue de tout le monde, et de « n'y pas toucher », comme dirait Mme Pernelle. Rien en apparence de plus libre, de plus capricieux que la phrase des *Odelettes ;* à chaque instant le vers enjambe sur le vers, la strophe sur la strophe ; on prend cela d'abord pour une négligence d'homme qui cause sans prétention avec ses amis et ne s'astreint pas à la correction académique ; en réalité, ces négligences-là sont de grands artifices.

Il faut remarquer d'abord que beaucoup de ces enjambements ne sont qu'apparents. Dans *Loisir* par exemple, le poète énumère toutes les choses insolites, étonnantes que fait faire le renouveau ; or voici la dernière, la plus inattendue : les demi-mondaines renoncent, pour un temps, au luxe professionnel :

Rose sort à pied, sans berline,
Sans fard, sans diamants. Céline
Met sa robe de mousseline [II, 159] ;

1. *A E. et J. de Goncourt ; « Aimons-nous et dormons ».*

2. *A Léon Gatayes.*

3. Cf. Molière, *Avare*, I, 8 : « C'est pour ne point l'aigrir, | et pour en venir mieux à bout. | Heurter de front ses sentiments | est le moyen de tout gâter. »

« Mais quelle invention trouver | s'il se doit conclure ce soir ? — Il faut demander un délai | et feindre quelque maladie. »

J.-J. Rousseau, *Discours à l'Académie de Dijon* (première partie) : « La nature humaine, au fond, | n'était pas meilleure. »

« Sans cesse on suit des usages, | jamais son propre génie. »

« L'une était très riche, | l'autre n'avait rien, | et ce fut celle-ci | qui détruisit l'autre. »

Nouvelle Héloïse, I, 23 : « D'excellents fruits sur des rochers | et des champs dans des précipices ».

Flaubert, *Mme Bovary* : « Ceux qui dormaient se réveillèrent | et chacun se leva | comme surpris dans son travail. »

« Honteux, ou fatigué plutôt, | Monsieur céda sans résistance. »

« [La rivière coulait en bas, sous lui] jaune, violette ou bleue | entre ses ponts et ses grilles. »

il faut évidemment faire attendre un peu ce prodige et mettre des points de suspension à la fin du second vers. Dans l'odelette *A Charles Asselineau,*

Erato saura
Toujours où te reprendre [**II**, 166],

il faut détacher l'adverbe et l'accentuer fortement ; il n'y a donc pas à proprement parler de rejet. Je ne crois pas, non plus, qu'il y ait un véritable enjambement entre les deux dernières strophes de l'odelette *A Zélie :*

Nous jouions là, gais pour une chimère,
Courant, ou bien assis
Dans le gazon. Parfois notre grand'mère,
La veuve aux chers soucis,

Qui fut si belle et qui mourut si jeune,
Se montrait sur le seuil,
Le front pâli comme par un long jeûne,
Triste et douce, en grand deuil. [**II**, 174.

Il faut un temps après le quatrième vers : il faut qu'il se détache à la fin du groupe rythmique, comme la robe de l'aïeule se détache, noire, sur le seuil fleuri et joyeux.

Parfois l'enjambement est réel, mais il est imposé par la forme même de la strophe. Les huitains de l'odelette *A R. Lebarbier,* dont les rimes sont simplement alternées, ne seraient plus que des quatrains arbitrairement réunis si le quatrième vers n'était pas intimement lié au suivant :

La biche qui court
Parmi les charmilles
S'arrête tout court.
Et de jeunes filles
Sous tes feux tremblants,
O lune incertaine,
Lavent leurs pieds blancs
Dans une fontaine. [**II**, 183.

Ailleurs le dessin rythmique sera comme brouillé pour rendre l'impression du désordre qui règne dans un jardin inculte :

Mon souvenir, empli de ses murmures
Et de ses floraisons,
Y réunit les diverses parures
De toutes les saisons.

Et tout se mêle ainsi qu'une famille :
Les soucis et les lys,
La vigne folle avec la grenadille ;
Près des volubilis,

Le glaïeul rose et ses feuilles en pointes ;
Partout le vert lézard
Venait courir sur les pierres disjointes ;
La liberté sans art

Avait rendu leurs énergiques poses
Aux vieux arbres fruitiers,
Et sur le mur pendaient, blanches et roses,
Des touffes d'églantiers. [**II**, 173.]

Ou bien ce sera la joyeuse clameur de l'orgie, qui, tombant à contre-temps, interrompra le développement régulier de la mélodie :

Et vous que j'accompagne
Jusqu'au mourir,
Versez-nous le champagne !
Laissons courir,

Avec l'or et la lie
De sa liqueur,
L'inconstante folie
De notre cœur. [**II**, 192.]

Mais Banville tire encore de l'enjambement des effets plus subtils. Très souvent, après une rime féminine, le mot en rejet commence par une consonne ; par suite, on perçoit un repos, court mais sensible, après la fin du vers : le mot en rejet est donc isolé au bout de la phrase et mis en relief :

Une dame au riche manteau,
Les cheveux baignés d'une essence
Divine, rit au vert coteau. [**II**, 163.]

Que le zéphyr en fête
Te berce ! Le poète
Qui jadis te pleura
Se souviendra. [**II**, 169.]

Mai, comme un jeune sein, arrose
De pourpre le bouton de rose. [**II**, 157.]

L'effet est différent si le mot en rejet n'est pas suivi d'un repos appréciable ; l'enjambement peut servir alors à mettre en relief le membre de phrase qui précède :

Au rythme ailé d'or
Il fallait encor
    Un maître
Fou de volupté ;
Alors j'ai dompté
    Le mètre. [II, 159.]

Il n'y a pas d'arrêt possible entre le troisième et le quatrième vers, mais il y a un repos appréciable après le second : le couple *d'or-encor* s'enlève en vigueur et fait mieux valoir la hardiesse de ce vers où le poète donne au rythme les ailes d'or qui portent Iris, messagère des Dieux [1]. Si au contraire le troisième vers était uni à la fois aux deux premiers et au quatrième, le rythme, effacé et comme sacrifié dans la première demi-strophe apparaîtrait plus net et plus accusé dans la seconde. Voici des vers où cette combinaison rend plus éclatante encore une touche d'un blanc lumineux, comme Banville les aime :

Près du fleuve grec
Murmurant avec
    Les cygnes
Fiers de leur candeur,
J'ai dit la splendeur
    Des lignes. [II, 160.]

En voici d'autres où elle signale à l'auditeur un de ces rejets baroques, comme on en trouve dans les *Odes funambulesques :*

Sans elle et ses prismes fleuris,
Pour pouvoir chercher hors Paris
        L'eau murmurante
Qui court dans les gazons naissants,
Il nous faudrait bien quatre cents
        Ecus de rente ! [II, 187.]

Et voici encore, dans l'odelette *A Ch. Asselineau*, un enjambe-

1. *Iliade*, VIII, 398 :

Ἶριν δ' ὤτρυνε χρυσόπτερον ἀγγελέουσαν

ment qui met en vedette un vers interminable, immense comme le désert même et d'une cacophonie bouffonne :

Au moins reprends notre lien
Pour une année entière !
Et d'ailleurs, ami, tu peux bien
Chez le vieux Furetière,

Errer comme en un Sahara... [**II**, 166.]

Banville n'a pas usé de l'allitération seulement comme procédé comique : il subit alors l'influence de Sainte-Beuve, qui l'avait recommandée et recherchée même dans la poésie sérieuse [1]. On en trouve d'assez heureuses dans les *Odelettes :* le redoublement du *v* donne certainement plus de force aux deux mots qui terminent ces vers :

Loin du monde *v*ulgaire et *v*ain
*V*ers les cieux tu lè*v*es ton *v*erre.

Dans

La place est encor rouge [**II**, 166],

la rencontre des deux *r* fait, comme eût dit Ronsard, « une merveilleuse batterie » à la fin du vers ; et la répétition de l'*l* rend fluide et caressante cette strophe où le poète évoque l'ombre amoureuse de « la pensive Mimi » :

Comme une autre Gise*l*le
E*l*le effleure de *l*'aile
*L*es *l*ys extasiés
Et *l*es rosiers. [**II**, 168.]

Mais il n'y a pas que d'ingénieuses combinaisons musicales dans

1. Cf. *Consolations* (Paris, Lévy, 1863), p. 173, à la fin de *Monsieur Jean* : « Je prie une dernière fois les personnes qui liront sérieusement ces études. . de voir si, dans quelques vers, qui, au premier abord, leur sembleraient durs ou négligés, il n'y aurait pas précisément une tentative, une intention d'harmonie particulière par allitération, assonance, etc.; ressources que notre poésie classique a trop ignorées, dont la poésie classique des anciens abonde et qui peuvent, dans certains cas, rendre à notre prosodie une sorte d'accent. Ainsi Ovide dans ses *Remèdes d'Amour :*

Vince cupidineas pa*r*i*t*er Par*th*as*q*ue *sagittas.*

Ainsi moi-même, dans un des sonnets qui suivent :

J'ai *r*asé ces *r*ochers que la *gr*âce domine...
Sor*r*en*t*e m'a *r*en*d*u mon doux *r*ê*v*e infini... »

les *Odelettes :* elles ne seraient pas vraiment lyriques si elles ne l'étaient que par le rythme, et non par le choix des mots ou des images. Ces courtes pièces, écrites généralement sur des mètres rapides et familiers, n'ont jamais l'élan d'une strophe de Lamartine ou de Victor Hugo, mais elles ne manquent ni d'ampleur ni de vigueur dans leur petitesse : ce qu'une abondance interdite ne peut leur donner, elles l'obtiennent par le choix curieux des mots, surtout des épithètes, tantôt un peu vagues et laissant à dessein l'idée en une sorte de clair-obscur, tantôt concises et pleines de sens, résumant, pour ainsi dire, en quelques syllabes tout un tableau, toute une pensée. On retrouve encore ici l'influence de Sainte-Beuve : dans les *Pensées de Joseph Delorme* (pensée xv), il louait Chénier d'avoir su,

... tout en usant habituellement du mot propre et pittoresque, tout en rejetant sévèrement le mot vague et général, employer à l'occasion et placer à propos quelques-uns de ces mots indéfinis, inexpliqués, flottants, qui laissent deviner la pensée sous leur ampleur : ainsi des *extases choisies*, des *attraits désirés*, *un langage sonore aux douceurs souveraines ;* les expressions d'*étrange*, de *jaloux*, de *merveilleux*, d'*abonder* appartiennent à cette famille d'élite.

On pourrait leur trouver de proches parents dans les *Odelettes : l'ardente houle, la lune incertaine, les lys extasiés*, ou la *douce toison fatale* qui tombe sur les épaules de la jeune Odette. C'est là toutefois un artifice dangereux, dont il ne faut user qu'à propos et qui, chez nous au moins, prêtera toujours à la critique ; « qu'on l'en blâme ou l'en loue », le lecteur français veut comprendre, et les brumes sont toujours un peu trop septentrionales pour son goût. Banville est trop français lui-même pour ne pas avoir quelque méfiance ; il préfère ces adjectifs « non oisifs » qui nous en disent bien plus qu'ils ne sont gros. Veut-il peindre l'inconsciente niaiserie de la foule qui regarde sans effroi l'acrobate dont la vie est à la merci d'un faux pas ?

Il trône dans la vapeur ;
Beau métier, s'il n'avait peur
De tomber sur quelque dalle,
Parmi les *badauds sereins*... [II, 176.]

Veut-il résumer ce qu'il pense de ces poupées sans cœur qu'ad-

mire Paris ? Un adjectif suffira, un adjectif long, sourd, presque lugubre :

O philosophe subtil,
Dis-le-moi, que reste-t-il
A leur front *désenchanté* ? [II, 180.]

Pourquoi féliciter Raoul Lebarbier d'agiter encore

D'une main *hardie*
Les clochettes d'or
De la mélodie ? [II, 183.]

C'est qu'il faut vraiment à l'artiste une sorte de courage pour ne pas se taire au milieu de bourgeois si bêtement graves ; un seul mot suffit à nous rappeler ce que le poète pense de ses contemporains.

Lyriques, les *Odelettes* le sont encore par la manière dont elles animent et transfigurent les choses ou les êtres. Les vieux arbres qui abritèrent l'enfance du frère et de la sœur ressemblent à de vieux combattants toujours prêts à la lutte, mais ils se penchent avec des tendresses d'aïeuls sur les bambins :

Te souvient-il de ce jardin sauvage
Tout au cœur de Moulins,
Où nous courions, ignorant tout servage,
Sous les arbres *câlins* ?

... La liberté sans art
Avait rendu leurs *énergiques* poses
Aux vieux arbres fruitiers. [II, 172.]

La stupide fièvre du jeu se change en un véritable délire sacré, et l'orgie du Carnaval devient une géante aux yeux étincelants, une divinité qu'on croirait imaginée par Rude ou par Carpeaux :

Ces spectres des folles nuits
Ne mentent même pas bien
Et n'aiment rien.

Rien ! ni l'orgie et le bal
Qui se tord en carnaval
Sous les clairons furieux,
La flamme aux yeux.

... Ni la colère du Jeu
Qui rend puissants comme un Dieu
Les combattants éblouis
De ses louis. [II, 178.]

Et les créatures humaines grandissent dans les mêmes proportions ; j'aime peu Mme Saqui voltigeant à mille pieds en l'air, si haut que l'on craint de lui voir décrocher les étoiles [II, 176] ; mais *la Vendangeuse* nous offre un exemple beaucoup plus satisfaisant de cette transfiguration : la belle fille de Châlons devient une sœur des Ménades :

En tes veines, de toutes parts,
Bourguignonne aux tresses dorées,
Le sang des Bacchantes sacrées
Bouillonne dans ton sang épars,
Et tu tiens tes idolâtries
De ces guerrières des féeries
Qui conduisaient des léopards
Avec des guirlandes fleuries. [II, 194.]

Nous écoutions ce charmant causeur et voici qu'il ouvre ses ailes et nous emporte en plein Olympe ! Bien plus, voici qu'il repeuple cet Olympe à sa manière et qu'il recrée des mythes ! N'est-ce pas le plus grand effort auquel le lyrisme peut atteindre ?

Etres mythiques également ces *Parisiennes de Paris* dont les portraits furent crayonnés dans LE FIGARO, de mai à septembre 1855. Banville, disent les Goncourt, « avait un art unique d'exposer les dessous infâmes ou ironiques des choses des coulisses » [*Journal*, I, 21 octobre 1856] : c'est là précisément ce qu'il a voulu montrer dans ces petites chroniques, mais non plus avec « cette ironie flûtée et poignardante » qui faisait, paraît-il, un des charmes de sa conversation : tout est grandi, tout a pris une taille surhumaine, les personnages, leurs ridicules et leurs vices, le mal qu'ils causent et le mal qu'ils souffrent. Voici la « triomphante Bêtise » : c'est « Macaron », ex-danseuse de l'Opéra, congédiée pour imbécillité incurable, absolument incapable d'associer deux idées, et devenue, non pas malgré son infirmité, mais grâce à cette infirmité même, lauréate du Conservatoire, actrice de l'Odéon, puis du théâtre de Rouen, puis des Variétés, sans compter trente « bonnes ou mauvaises » livres de rente [E. P., 77]. Voici l'Ingénue qui doit, sous

peine de cesser de plaire à un public stupide, continuer son rôle à la ville,

... vêtue du tablier de soie à bretelles, parlant *gnan-gnan*, et, même dans le salon de sa mère, courant après les papillons de M. Scribe. [E. P., 28.]

Les quinze mille francs qu'elle gagne chaque année ne lui suffisent pas pour se vêtir « pauvrement » à la scène, et pour faire vivre une honnête famille qui l'exploite :

Il arrive toujours un moment où les dettes s'accumulent au point de rendre la vie impossible. Alors il faut avoir recours à ces ressources mortelles que la vie de théâtre nous impose, et accepter cet or que le Vice et la Richesse nous vendent si cher. [E. P., 31.]

Et voici enfin, rôdant par les couloirs des loges, celle qui découvre le protecteur généreux capable de faire taire les créanciers : c'est Thérèse, *la Bonne des grandes occasions :*

Elle force les pierres à suer de l'or, monnoie le néant, escompte le brouillard et vend le diable caché au fond des bourses vides. [E. P., 17.]

Mais ses « obligées » deviennent ses esclaves : elles lui ont vendu leur vie et leur âme ; Thérèse, c'est l'ancêtre de la Tricon ; mais elle ne va pas au Grand-Prix, elle va au sabbat :

A-t-elle un charme pour magnétiser les pièces d'or comme on a cru que les serpents magnétisaient les oiseaux, ou bien, comme l'aurait pensé Théodore Hoffmann, est-ce le diable lui-même qui les lui donne dans quelque bouge obscur de la rue de la Limace ?

Cette chambrière est une divinité, elle aussi ; elle est le démon pourvoyeur de la Débauche parisienne.

Tout cela pourtant serait assez pauvre, si les *Esquisses parisiennes* se bornaient à transfigurer de la sorte les faits-divers du côté cour et du côté jardin ; auprès de Thérèse, d'Emerance et d'Irma Caron, d'autres figures prouvent clairement que le poète a vu plus haut et plus loin : c'est Lucie Chardin, l'actrice en ménage, une honnête femme mariée à un jeune écrivain qu'elle aime, à un poète de talent, dont l'âme était « sans tache et sans voiles » : elle a vu son mari mourir sur la copie et sur les épreuves, sans avoir pu

goûter un seul jour au bonheur du foyer ; le théâtre était la geôle de l'une, l'imprimerie le bourreau de l'autre. Voilà des pages qui rattachent ces chroniques aux *Cariatides* d'une part, aux *Exilés*, à *Florise* de l'autre : cette impossibilité du bonheur terrestre pour l'Elu, ce supplice de Tantale infligé à l'artiste qui voudrait connaître, comme les autres hommes, la paix et la joie de la famille, nous les retrouverons à chaque pas dans l'œuvre du poète, jusque dans ce *Baiser*, où certains ne veulent voir qu'une vaine et presque ennuyeuse fantaisie.

Une autre nouvelle du même recueil se terminait, dans LE FIGARO du 22 juillet 1855, par les lignes suivantes :

> Ce conte ne demande-t-il pas, comme ceux de Claude Perrault, une *Moralité* qu'on appellerait le *Vin de l'amour :*
>
> Accablé de soif, l'Amour, etc.

Cette phrase a été supprimée, et les vers se retrouvent dans *le Sang de la Coupe* qui parut deux ans plus tard, mais leur véritable place serait dans *les Exilés* : ce *Cœur de marbre* dont il est question dans le conte [E. P., 47], cette Valentine est un « mauvais ange » comme celui des *Cariatides :*

> L'Agonie la salue avec un sourire et le râle des mourants lui dit : ma sœur ! car elle s'appelle Démence et elle s'appelle Luxure.

Mais cette démone est en même temps une réprouvée : celle dont l'Amour avilit et tue est capable d'aimer aussi, mais non d'être jamais une amante ; elle est de ces femmes au sang glacé

> ... dont l'esprit et l'imagination seuls vivent, mais dont le cœur ne palpite jamais, et qui restent de marbre sous les baisers.

Celle qui faisait horreur fait pitié : la prêtresse détestable de l'Amour est la première victime du dieu féroce ; c'est une « exilée », elle aussi ; le poète lui doit plus de larmes que de mépris.

L'humanité tout entière n'est-elle pas en effet le jouet d'un ironique démon ? Cette amère conception ira s'affirmant chaque jour dans l'œuvre de Banville : témoin *la Vieille Funambule* écrite en 1862. Ce conte est particulièrement intéressant, car nous possédons une autre pièce qui nous permet de suivre presque phrase par phrase le travail du conteur : c'est la chronique écrite par lui

dans la Revue fantaisiste, le 1er octobre 1861, au lendemain de la représentation donnée à l'Hippodrome, au bénéfice de Mme Saqui. Banville essaie bien de faire croire qu'Hébé Caristi fut la contemporaine et la rivale heureuse de la célèbre funambule, mais ses précautions ne trompent personne : peut-être même pourrait-on lui reprocher d'avoir laissé trop bien voir que les deux personnages n'en font qu'un. Mme Saqui était née en 1778, Hébé Caristi en 1781, la première était reparue devant le public de l'Hippodrome à soixante-seize ans, la seconde revint au Cirque à soixante-treize ; la Revue fantaisiste rappelle qu'un jour

... l'Empereur prit le châle de l'une des princesses placées à ses côtés et le posa lui-même sur les épaules nues de la grande artiste ;

Hébé Caristi « avait senti ondoyer sur ses épaules le cachemire de la princesse Borghèse » ; aucun doute n'est possible : *la Vieille Funambule* c'est Mme Saqui elle-même, devenue l'héroïne d'une lamentable, d'une atroce tragédie.

La chronique de la Revue fantaisiste commençait par rappeler ce qu'avait été, pour les contemporains du premier empire, la funambule oubliée depuis longtemps et que peut-être on croyait morte ; puis elle racontait, non sans protester « pour la décence même de l'art », la pénible exhibition de « cette pauvre femme, arrachée par la faim à son isolement et à la dignité de sa retraite » ; le douloureux spectacle de l'octogénaire s'arrachant aux supplications de ses amis, bondissant sur la corde et retrouvant là, pour quelques minutes,

... non pas seulement le jarret et la souplesse, mais aussi le beau sourire, l'œil amoureux, les lèvres roses, le visage enchanté de sa première jeunesse.

Mais cette illusion ne dure qu'un instant : ses forces l'abandonnent, elle s'arrête :

... elle était pâle, brisée, son visage était redevenu jaune et ridé, c'était la vieille femme, la vieille fée qui se soutient à peine ; elle avait eu quinze ans tout à l'heure, et tout à coup elle avait cent ans, on lui donnait la main pour l'aider à descendre.

Elle disparaissait enfin, acclamée, couverte de fleurs, et pleurant...

Et tout de suite, une triste, une détestable nouvelle que je veux

croire fausse circulait dans l'amphithéâtre : on assurait que ce bénéfice, dont la recette s'est élevée à quinze mille francs, avait été acheté à l'avance à Mme Saqui et payé quinze cents francs par son directeur, M. Arnault ! Comment un pareil marché serait-il possible ! Pour obtenir un dernier morceau de pain Mme Saqui risquait sa vie ; comment M. Arnault pouvait-il bénéficier de ce danger et détourner à son profit ce morceau de pain qui aurait pu être mouillé de sang et qui est mouillé de tant de larmes ?

Hébé Caristi sera contrainte par la misère à revenir danser sur la corde ; elle conclura, sur son lit de mort, un marché plus abominable encore ; à tout cela Banville n'a rien changé, mais il nous a fait voir dans tous ces malheurs une fatalité impitoyable et vengeresse.

Hébé Caristi est une bohémienne aux yeux de braise, au cœur de glace ; une sorcière fort redoutée de sa tribu lui a prédit que tout lui réussirait jusqu'au jour où elle marcherait dans le sang. Elle fait une rapide fortune, elle a des triomphes inouïs, elle est encensée, adorée de tout Paris. Mais, un soir, un jeune homme qu'elle rebutait se brûle la cervelle à la porte de son théâtre, et, lorsqu'elle sort, la représentation finie, elle met les deux pieds dans le sang de sa victime. Ce Paris, qui la célébrait, l'accuse maintenant de ce meurtre : elle doit s'enfuir, se laisser oublier ; et ce n'est là pourtant que le commencement de l'expiation : celle dont l'amour a tué un homme, mourra d'amour, et de quel amour ! A soixante-dix ans passés, elle se consumera pour un gredin qui la gruge et la bafoue ; elle connaîtra toutes les douleurs ridicules, toutes les impuissantes jalousies d'un amour sénile ; elle fera rire et elle fera peur ; lorsqu'elle n'aura plus rien, quand elle sera condamnée à mourir de faim, quand elle aura obtenu, malgré la réprobation générale, de jouer une dernière fois pour gagner les vingt-cinq louis qui lui permettront une fin décente ; quand elle aura, devant un public stupéfait, dansé comme au temps de sa jeunesse ; lorsque, défaillante, elle se sera traînée jusqu'à la caisse, elle apprendra que son Raphaël vient de toucher la somme en présentant un faux reçu, et elle mourra, quelques heures plus tard, en un taudis de la rue de Venise, après avoir vendu son cadavre pour quatre billets de cent francs, que Raphaël vient prendre sous le chevet de son agonie. Ainsi la vieille femme, dont un directeur avide a exploité la misère, est devenue la victime ridicule et dou-

loureuse du Dieu féroce dont *les Exilés* vont nous conter bientôt l'enfance, la mort et la résurrection.

Mais prenons garde qu'un autre personnage s'est introduit dans le récit : ce « sacripant, admirable jeune homme arrangé en Malek-Adel de pendule », cette face pâle entre une cravate rouge et un béret de velours bleu, cette voix éraillée « qui fredonne la dernière chanson de Nadaud avec d'ignobles fioritures », c'est un être que Banville a rencontré sur le boulevard et dans les coulisses, dans les bureaux de rédaction et dans les restaurants de nuit. Chaque jour il pullule un peu plus, car il est le produit naturel d'une société où les filles sont reines. Ecoutez en effet cette *Femme de treize ans* [E. P., 87] : son visage candide joue à merveille l'innocence élégiaque et lamartinienne... mais elle est fille d'une marchande à la toilette, et bon sang ne saurait mentir : Rothschild n'est auprès d'elle qu'un bon comptable et Scapin qu'un écolier montrant des dispositions ; elle sait « où sont les cadavres », et les lettres de change qu'on a signées, par mégarde, du nom d'autrui ; elle aura deux cent mille francs sur l'affaire des terrains du clos Saint-Lazare et deux cents actions dans l'affaire des fiacres ; elle sait s'introduire chez le confesseur d'une grande dame, intéresser le faubourg Saint-Germain à ses malheurs, — et jouer du couteau à l'occasion ; elle est le mauvais génie qui perdra la société moderne, et dont Banville dira, dans une douzaine d'années, tous les méfaits. Les *Esquisses parisiennes* n'annoncent pas seulement *les Exilés*, elles font pressentir les *Occidentales*.

Cette société, qui va faire de la prostituée une puissance, abonde en pharisiens, en professeurs officiels de vertu. On conçoit que Banville ait détesté cette engeance et l'on s'explique aussi que les puissances aient traité sans indulgence le petit journaliste qui montrait sans vergogne les dessous infâmes de la vie parisienne. Son animosité, comme l'hostilité du pouvoir, eurent l'occasion de se manifester dans la querelle avec Janin, qui termina la collaboration de Banville au Figaro. Dans un article adressé à son cousin Constant Janin, élève au grand séminaire d'Evreux, le critique des Débats écrivait, le 24 janvier 1856 :

Ne lisez pas un livre de ce siècle. Je n'en connais pas deux qui méritent les regards honnêtes d'un brave jeune homme, qui a conservé la piété, la pudeur, les chastes enivrements de ses dix-huit ans..

Banville releva aussitôt, non sans colère, cette phrase injurieuse pour ses maîtres. Les rapports étaient fort tendus entre Janin et lui depuis que, du 25 novembre au 16 décembre 1850, LES DÉBATS avaient « persécuté » la *Sapho* de Philoxène Boyer, en termes d'une courtoisie fort douteuse ; mais cette fois on s'en prenait à de grands poètes dont le plus illustre était proscrit : Banville, rendons-lui cette justice, chercha tout ce qu'il put trouver de plus blessant pour faire payer à son adversaire ce malencontreux accès de vertu.

En décembre 1854, LE MOUSQUETAIRE publiait une série d'articles intitulés *Opinions de M. Janin :* on y relevait quelques-unes des innombrables palinodies d'un homme qui changeait d'opinions comme de bureau de rédaction et qui s'en vantait [1]. D'autres petits journaux firent chorus, et Janin, « contre son habitude, fut extrêmement affecté » [*Journal des Goncourt*, I, mars 1855] ; donc l'idée était bonne et Banville reprit la même tactique : il releva les bévues énormes que son ennemi laissait échapper, dans ses feuilletons écrits à la diable : noms estropiés, personnages d'une œuvre introduits dans une autre, citations latines semées de barbarismes :

La *Petite ville*, où il y a Mme Senneville, Mlle Flore, Mme Guiberti et surtout la fameuse Diane de Vernon, si j'en crois l'auteur de l'*Histoire de la littérature dramatique*.

(Pour moi, je laisserais le nom de *Diana Vernon* à la figure préférée de sir Walter Scott, à l'héroïque chasseresse du roman de *Rob Roy*.

Quelques personnes attribuent la retraite de l'éminent comédien au chagrin qu'il aurait justement éprouvé en voyant que l'auteur de l'*Histoire de la littérature dramatique* confond le nom de Samson, qui s'écrit par un *m*, avec le nom du bourreau Sanson qui s'écrit par un *n*.

Ainsi dans cette phrase :

A M. *Samson*, ses hautes œuvres reliées dans le panier rouge de Clamart. [*Histoire de la littérature dramatique*, I, 160.

A Rome a eu lieu, le 13 et le 14 janvier, la Fête des Langues... Qui sait ? à cette fête des Langues un critique s'écrierait peut-être

Mediocribus aquas
Ignosco vitiis tremor,

1. « Janin nous disait aujourd'hui dans un accès de franchise : « Savez-vous « pourquoi j'ai duré vingt ans ?... Parce que j'ai changé d'opinion tous les quinze « jours. » [*Journal des Goncourt*, I, 1855.]

mots qui ne sont d'aucune langue assurément, mais que j'ai heureusement découverts au volume II de l'*Histoire de la littérature dramatique*, page 395 ![1]

Janin, piqué au vif, irrité par les attaques antérieures, intente un procès au FIGARO pour injures et diffamation. Banville redouble : le 14 février, au-dessous même de l'assignation que le journal a reproduite, il relève une phrase sur Jeanne d'Arc[2] :

L'héroïne qui sauva la France il y a trois siècles.

... 1856 — 1429 = 427... Comme on voit, à 127 années près, le calcul est exact.

Le 17 février, il lui décoche cette épigramme :

Un assembleur de mots, enflé jusqu'au talon,
Disait : « Fouet déchaîné contre mon pantalon,
En vain tu me bats et me cingles.
Fouet d'Archiloque, ailé comme un noir aquilon
Et plus dur que l'acier des tringles,
Je suis plein d'air, comme un ballon,
Et je n'ai peur que des épingles. »

Mais voici le plus cruel : le 7, avait paru dans LE FIGARO une pièce assez dure, où Banville se moquait de Courbet, de sa vanité et de ses tons sales ; or, trois semaines plus tard, il eut l'occasion de visiter dans son atelier le peintre d'Ornans, qui venait de faire le portrait de Gueymard dans *Robert le Diable*. Il en sort émerveillé, réconcilié avec Courbet, et, le 28, il commence ainsi le récit de sa visite :

Je veux devenir un critique véritable, un critique tout à fait.
Je vais commencer aujourd'hui les palinodies.

C'était une allusion sanglante aux articles du MOUSQUETAIRE ; c'était rappeler qu'on attaquait surtout le journaliste réconcilié avec l'empire, devenu pieux lorsqu'il était avantageux de l'être. Et contre ce feuilletoniste bien pensant, Banville osait prendre la défense de Victor Hugo. C'était plus d'audace que n'en pouvait

1. FIGARO du 10 février 1856.
2. DÉBATS du 5 mai 1855.

tolérer le tribunal : Banville et le gérant Jouvin furent condamnés chacun à quinze jours de prison et cinq cents francs d'amende et solidairement à mille francs de dommages-intérêts. Quelques semaines plus tard, il est vrai, le prince impérial venait au monde ; la peine, à cette occasion, fut remise, et LE FIGARO, dont c'était pourtant la troisième condamnation, ne fut pas supprimé. Mais Banville cessa d'y collaborer ; j'imagine qu'il dut le quitter sans regret : après cette algarade, il était impossible de continuer sur le ton des *Esquisses parisiennes*, et faire des « Nouvelles à la main » était un métier bien peu digne du poète qui faisait applaudir à ce moment *le Beau Léandre*.

III. — LES *ODES FUNAMBULESQUES*. — *La Corde roide* et *le Saut du tremplin*. — — Poèmes fantaisistes et poèmes satiriques. — Influence d'Henri Heine et de Rabelais. — Le Bourgeois ; médiocrité intellectuelle et morale. — La Fille.

Le comique des *Odes funambulesques*. — Paulin Lymairac. — En quoi consiste la « nouvelle langue comique versifiée ». — La rime riche et la parodie.

Les allusions satiriques. — *Les Folies nouvelles, le Mirecourt, V*** le baigneur*. — Que les *Odes funambulesques* sont à l'origine un livre manifestement hostile à l'empire. — Comment et pourquoi la seconde édition est-elle moins agressive ? — Querelle avec Sarcey. — Autres additions. — Que Banville a contribué lui-même à faire mal juger son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE. — Les *Odes funambulesques* parurent chez Poulet-Malassis en février 1857 (in-16). Cette première édition, imprimée en italiques, avec titres et ornements rouges, est devenue assez rare. Vingt pièces du recueil actuel n'y figurent pas : *la Belle Véronique, la Voyageuse, Une vieille Lune, Rondeau à Mlle Page ;* huit triolets : *Grédelu, Feu de Bengale, Leçon de chant, Bilboquet, Elève de Voltaire, Monsieur Homais, Polichinelle vampire, Note rose, Ma biographie, Ecrit sur un exemplaire des Odelettes, Villanelle des pauvres housseurs, Ballade des travers de ce temps, Ancien Pierrot, A Augustine Brohan, la Sainte Bohème, A Alphonse Lemerre.* — Par contre, trois petites pièces ont disparu de l'édition définitive : *A Mademoiselle **** (villanelle), *Mlle Michonnet* et *Critique d'art* (triolets).

Plusieurs de ces pièces avaient déjà paru dans divers journaux. Dans LA SILHOUETTE : *Villanelle de Bulot* (25 octobre 1845), l'*Ombre d'Eric* (23 novembre), *Adieu, paniers* (30 novembre), les six satires de la *Némésis intérimaire* (30 novembre 1845 au 8 février 1846), *Rolle n'est plus vertueux* (11 janvier 1846), *la Ville enchantée* (1er mars) et *V*** le baigneur* (5 avril).

Toutes ces pièces sont anonymes, sauf la seconde, qui est signée Villon, la dernière, qui est signée Saadi, et l'avant-dernière qui, seule, porte le nom du poète (on remarquera que ce n'est pas une pièce bouffonne).

Dans LE PAMPHLET : *La Tristesse d'Oscar* (11 juin 1848), annoncé d'abord sous le titre de *la Tristesse de Durieu* et publié sous celui de *Odes funambulesques*[1], I. *La Tristesse de Xavier ; l'Odéon* (20 juin 1848). Ces deux pièces sont signées François Villon.

1. Il n'y a donc aucune raison d'accepter comme authentique l'anecdote rapportée au début du commentaire sur les *Odes funambulesques*, d'après laquelle ce titre aurait été suggéré, par hasard, à Banville, en 1857.

Dans PARIS : *le Divan Lepelletier* (27 octobre 1852) ; signé Jean Dupont.

Dans LE MOUSQUETAIRE : *Premier soleil* (14 mars 1854).

Dans LE FIGARO : *Bonjour, monsieur Courbet* (7 février 1856) et l'*Ombre d'Eric* (21 décembre 1856).

Les Folies nouvelles avaient paru séparément chez Michel Lévy en octobre 1854.

La seconde édition des *Odes funambulesques* parut chez Michel Lévy en 1859 (in-16). Il y manque encore *Polichinelle vampire*, *Note rose*, *Leçon de chant*, *Ancien Pierrot*, *A Alphonse Lemerre*. — Quatre pièces ont été reléguées à la fin du volume avec la note suivante :

L'auteur a cru devoir retrancher du volume, signé de lui cette fois, cinq pièces qui touchaient de trop près à la charge ou qui présentaient dans leur exécution quelques enfantillages peu dignes d'un recueil auquel le public semble vouloir accorder une certaine durée.

Les quatre pièces reproduites après cette note sont la *Chanson sur l'air des Hirondelles*, de Félicien David ; *Brohan* (intitulé *Lisette*) ; *Opinion sur Henri de la Madelène*, et *Critique d'art*, qui a disparu définitivement des éditions postérieures.

Le texte des deux premières éditions offre de nombreuses variantes.

Les *Odes funambulesques* ont été réimprimées en 1873, chez Lemerre, avec un commentaire tout à fait insuffisant, et en 1878 dans la Bibliothèque Charpentier.

LE prologue et l'épilogue des *Odes funambulesques* sont postérieurs à la publication des *Odelettes* et reprennent, en la développant, l'idée de l'odelette à Méry : le poète, comme la funambule, vole dans l'éther — mais risque toujours de « se casser les reins » [II, 175]. La pièce, à vrai dire, est peu nette, et la dernière strophe, ajoutée après coup [1], n'apporte aucun éclaircissement : *La Corde roide* et *le Saut du Tremplin* sont plus satisfaisants, de beaucoup.

La première de ces deux pièces explique pourquoi le poète va « faire des tours » : il est las de prêcher

L'amour aux côtes du rocher
Et la douceur aux dents du tigre ;

il vit en un temps si triste que, pour protester « en faveur des

1. Elle manque dans le n° de PARIS du 21 septembre 1853.

Dieux qu'on renie », il lui faut se déguiser en saltimbanque, coudre à ses habits des morceaux de paillon, faire le pitre enfin, pour avoir encore le droit de parler,

> Pour que dans ce siècle profane,
> Fût-ce en manière de jouet,
> On lui permette encor le fouet
> De son aïeul Aristophane.

Qu'importe d'ailleurs cette défroque ignoble? Rien ne saurait avilir le poète, et, même sur la corde funambulesque, il est encore

> Au-dessus des fronts de la foule.

Il est plus près du ciel, et même il peut y retourner : pareil à ce clown qui, de son tremplin, bondit « si haut, si haut qu'il alla rouler dans les étoiles », le poète peut aussi quitter la terre, oublier la banalité, la bêtise et parfois la vilenie de ses contemporains, s'élever jusqu'aux « éthers pleins de bruit » d'où l'on ne peut apercevoir le lugubre habit des notaires et des épiciers [III, 177]. Pour comprendre les *Odes funambulesques*, il importe de ne pas perdre de vue ces deux pièces.

Que contiennent-elles, en résumé? D'abord l'affirmation de la divinité de la poésie, divinité que rien ne peut dégrader, même quand le malheur des temps oblige le poète à se travestir. Ensuite, cette idée qu'aux époques mauvaises, l'art est le seul consolateur : s'il ne peut chanter pour les hommes, insensibles maintenant à cette voix qui remuait les pierres, le poète chantera pour lui et pour ceux qui, comme lui, veulent oublier. Enfin, dès le début, Banville annonçait le dessein de malmener quelque peu ses contemporains; non pas avec le fouet d'Aristophane, ni « l'ïambe armé de clous » [III, 15, préface de 1857] : jamais on ne lui eût permis une pareille licence ; non pas même avec la trique de Scapin ou la batte du Bergamasque, mais avec l'arme plus primitive encore de Pierrot. Ce philosophe enfariné, à l'air innocent et distrait, qui prodigue, avec les balivernes et les culbutes,

> A Cassandre ébloui les coups de pieds occultes [III, 166],

voilà le vrai poète funambulesque. Ce muet éloquent, dont les bêtises sont si profondes, possède seul le secret de rosser copieusement sa victime, sans lui laisser le droit de se fâcher.

Oublier le vulgaire odieux, ou lui dire, tout en riant, ses vérités, tel est donc le but de Banville. De là deux parties bien distinctes dans les *Odes funambulesques :* l'une, très courte, contient les amusements, les « folastreries », eût dit Ronsard, d'un homme d'esprit, heureux de causer un moment avec un véritable artiste ou une vraie jolie femme ; l'autre, la seule qui soit proprement funambulesque, est composée de ces charges énormes, que leur énormité seule fit tolérer, mais qui ne laissent pas de contenir de violentes et cruelles épigrammes.

La première partie ne contient guère que de jolis riens « d'un tour galant », comme on en disait jadis rue Saint-Thomas-du-Louvre : des rondeaux à Mlle Page, à Mlle Brohan, à Mme Keller, à Désirée Rondeau ; des odelettes comme *Mascarades* et *la Voyageuse*. Les rondeaux des *Odes funambulesques* rappellent tout à fait les rondeaux des *Cariatides :* Désirée Rondeau, paraît-il, préférait souvent la misère du poète, dans son nid cher à Cythérée,

Au sac d'écus d'un Mondor importun. [III, 130.]

Quant à Mme Keller, qui avait mis à la mode les tableaux vivants, elle ne portait de maillot que sur la scène : lorsqu'on l'appelait dans les salons, elle laissait le maillot « voler en l'air » [III, 181] ; on comprend alors qu'il ait pu chanter « ce corps de soleil » [III, 129] en connaissance de cause. N'importe ! c'était aussi délicat à dire que l'amoureuse charité de Désirée ! Seul, le charme preste de ce petit poème, l'adresse avec laquelle est rattrapé le refrain, font oublier ce que le sujet a de scabreux. De tels vers ne s'analysent pas : il faut les lire. J'en dirai volontiers autant de cette odelette à Caroline Letessier, délicieux pastel, avec une pointe de libertinage discret, qu'encadrent de « petits culs-nus d'amours » envolés d'une toile de Boucher [III, 36]. Laissons de côté *la Ville enchantée* et le *Premier soleil :* la fantaisie y manque de grâce et les alexandrins d'agilité ; on y trouve trop « de périphrases à la Delille », c'est Banville lui-même qui l'a reconnu [III, 181]. Toutefois, il faut signaler, à la fin de la seconde, une plaisanterie digne d'Henri Heine : après un éloge du printemps, composé selon la formule, le poète termine ainsi :

Et toute créature a le cœur plein d'ivresse,
Excepté les pervers et les marchands de bois. [III, 34.]

Parler de verdure, de bosquets, de clair de lune, de violettes, de couples amoureux... et finir de la sorte ! Le poète s'est moqué de nous ; c'est un tour de pince-sans-rire comme à tout moment Pierrot sait en jouer à son maître. Nous voilà sur les confins de la farce, au seuil de la poésie funambulesque.

Désormais taloches et coups de trique vont entrer en danse, ne plus ne moins qu'aux noces du seigneur de Basché. Comme chicanous jadis, seront frottés bourgeois et suppôts de bourgeoisie ; Gilles est cousin de Panurge et de frère Jehan : ce petit livre fait songer à Rabelais, avec ses énormes et truculentes caricatures, ses charges surhumaines, qui ramassent dans un personnage unique toutes les laideurs, tous les ridicules, toutes les bassesses de l'adversaire. Maître Janotus, solennel et crotté, toussottant et sermonnant, cuirassé de syllogismes et de crasse, c'est toute la vieille scolastique, toute la race sorbonagre : le Bourgeois des *Odes funambulesques* est dessiné avec la même furie endiablée ; être chimérique, impossible et vivant, qu'on n'a jamais vu et qu'on rencontre partout, dans mille incarnations diverses ; dieu de la médiocrité et de la vulgarité, du convenu et du factice, des faux bijoux, des phrases creuses et des vertus de pacotille, dieu du laid et du postiche, qui a pu réaliser ce prodige : créer de l'amour en « imitation » et de la gaîté en « simili ».

Voyez à l'Opéra ce notaire et sa famille : le père, nez rouge et tête rase, ventripotent et bavard ; sa femme est verte, elle renifle « et sa gorge a l'air d'une maison » ; ses filles montrent avec une indécente ostentation des cous nus « pelés comme des cous d'oies plumées ». Leur luxe de mauvais aloi trahit la gêne ou l'avarice : la femme du notaire « arbore à foison » des bijoux de strass,

> ... et, pêle-mêle, au long de tous ces bancs,
> Traînent toute l'hermine et tous les vieux turbans
> Qui, du Rhin à l'Indus, aient vieilli sur la terre.

Ces défroques disent à tous les yeux la vie mesquine, les raccommodages réitérés, le désir de paraître qu'exaspère la médiocrité, les soins infinis et ridicules qu'on prendra pour prolonger la vie de ces toilettes fanées et sans goût. Ces gens-là sentent la benzine, la boutique du dégraisseur, le renfermé des vieilles armoires et les gants « nettoyés avec de la gomme élastique » ; ils incarnent la laideur bête, chiche et vaniteuse.

Pénétrons chez ces bourgeois, voyons ce qu'ils ont « secrété

autour d'eux » [S., 79]. Voici, dès la préface, la « hideuse boîte » que M. Prudhomme appelle son salon : rideaux en damas laine et soie, attachés à des patères en cuivre estampé. Sur la cheminée, une pendule de Richond, en zinc, naturellement, représente quelque niaise élégie empruntée aux drames de d'Ennery. Sur la table, une lampe avec un abat-jour rose en papier gaufré ; au mur un *Mazeppa* à la manière noire : si l'on avait négligé de l'y mettre, il y éclorait de lui-même, comme les violettes dans les bois. [III, 223.]

La bêtise du bourgeois est candide, imperturbablement. Ecoutez-le réciter les lambeaux de Guide et de Dictionnaire qui ornent sa mémoire ! Un conducteur des caravanes Cook ne les débiterait pas avec autant d'aplomb, de sûreté, de sérieux :

> Oui, biche, le rideau que tu vois représente
> Le roi Louis quatorze en seize cent soixante-
> Douze. Il portait, ainsi que l'histoire en fait foi,
> Une perruque avec des rubans. Le Grand Roi
> Entouré des seigneurs qui forment son cortège,
> Donne à Lulli, devant la cour, le privilège
> De l'Opéra, qu'avait auparavant l'abbé
> Perrin... [III, 54.

C'est de la meilleure foi du monde qu'il répète les grandes phrases creuses entendues dans quelque réunion, ou lues dans le CONSTITUTIONNEL :

> Que la démocratie
> S'organise, on verra tous les partis haineux
> Fondre leurs intérêts... [III, 56.

Homme de goût d'ailleurs, homme lettré, qui sait joindre l'utile à l'agréable, pour user d'une formule originale et neuve. Admirez cet air de supériorité, cette hauteur de décision :

> Mais la pièce est baroque,
> Elle aurait eu besoin d'un bon coup de ciseau. [III, 58.

Surtout n'allez pas croire qu'il s'agit de retoucher une redingote manquée ! C'est au *Saint-Genest* de Rotrou que notre homme veut appliquer cet énergique traitement.

Malgré cette suffisance et ces banalités pompeuses, le Bourgeois est un être essentiellement borné. Ce n'est point une pure

métaphore : il est véritablement enfermé, muré dans sa vie médiocre et vulgaire, incapable de l'oublier un instant, d'ouvrir sa fenêtre et de regarder au dehors. Vous croyez que cet avoué chauve, arrivé du Mans pour voir l'Opéra, prête la moindre attention à ce qu'on chante ? — Il parle « pratique » à sa voisine. Plus loin, un avocat bavard récite à son interlocuteur l'Annuaire du Barreau de sa petite ville, et M. Josse entame une conférence sur le Koh-innor[1]. Ce notaire, qui connaît si bien l'histoire de l'Opéra, que peut-il éprouver en écoutant le charivari de l'orchestre ? Ni douleur, ni dépit, soyez-en sûrs : il est tout bonnement ravi d'avoir reconnu « le morceau que Bibiche joue sur son piano ! » [III, 59.]

Cette impuissance d'esprit qui l'empêche d'oublier un seul instant les tracas, les mesquineries, les platitudes de la vie journalière, explique l'amour du bourgeois pour l'art réaliste, le « meilleur domaine » de M. Coquardeau [III, 161] : que pourrait-il comprendre à des êtres vrais d'une vérité supérieure, éternelle, à Chimène, à Roméo ? il lui faut la plate et niaise réalité de tous les jours, réelle « comme le papier timbré, le rhume de cerveau et le macadam » [III, 9]. Vous voulez qu'il aime « Delacroix et les ciels de Corot » [III, 167] ? Mais où donc aurait-il vu des corps d'athlètes drapés dans la pourpre, des glaives fulgurants, des ors rougeoyants, des lointains noyés dans la brume, des feuillages qui palpitent sous la brise ? Faites-lui voir des fronts avec des verrues, des panses soufflées, des masques de carton, des manches à balai [III, 163] : il reconnaîtra les bourgeois de son quartier et les arbres de la plaine Saint-Denis ; mais sachez qu'il serait incapable de faire seulement l'ascension de la butte Montmartre pour voir un peu plus loin !

Encore, si le mal s'arrêtait là ! Mais ses mœurs sont à la hauteur de son goût. Il est extraordinairement vertueux en paroles ; montrez-lui Pierrot, il lui demandera sans retard : « Tâchiez-vous d'instruire en badinant ? » ce qui ne l'empêchera pas, d'ailleurs, de professer un mépris souverain pour les « suppôts de l'art de Melpomène », même lorsqu'ils jouent des pièces morales [III, 78 et 91]. Mais le pharisien n'est pas sans faiblesse ; et certains affirment que son épouse n'est pas une Lucrèce. Suivons la Muse

1. III, 55. Au lieu de la réplique de M. Josse, on lit dans LA SILHOUETTE et dans la première édition : « UN COLLÉGIEN : J'avais du Nord... » ; Banville raillait ainsi la fureur de spéculation qui s'était emparée de la bourgeoisie. L'édition de 18[illegible] a remplacé ce trait de satire sociale et politique par un trait de satire morale.

funambulesque dans les coulisses du ménage : ce n'est guère propre, mais rien ne peut ternir la majesté sacrée des Dieux :

Alcippe, homme de goût, poète et dramatiste,
Est un original extrêmement artiste ;
Il croit sincèrement devoir à son travail
Les dollars que Madame a trouvés en détail
Sous les petits coussins d'une amie un peu mûre,
Dont pour aucun de nous le boudoir ne se mure ;
Si pourtant le mari, que favorise un dieu,
Veut s'étonner, Madame, en souriant un peu,
Répond qu'elle a gagné cet argent à la Bourse ! [III, 43.

Faut-il monter plus haut, jusqu'au « grand monde » ?

Messaline encore extasiée
Au matin rentre lasse et non rassasiée,
Pâle, essoufflée, en eau, suivant l'ombre d'un mur,
Tandis que son époux, orateur déjà mûr,
Dans son boudoir de pair désinfecté par l'ambre,
Interpelle un miroir en attendant la Chambre. [III, 68.

Bref, dans ce monde où l'on parle tant de vertu, « le parchemin jauni des clauses conjugales » passe par de terribles épreuves. Car Madame n'est pas seule à le déchiqueter ; son époux s'en acquitte aussi de son mieux : la femme a des amants, le mari a la Lorette.

La Fille tient dans les *Odes funambulesques* presque autant de place que le Bourgeois ; aussi bien est-elle bourgeoise à sa manière. « Elle n'aime rien, pas même l'argent ! » disait l'odelette à Gavarni ; cela ne l'empêche pas cependant d'être aussi rapace qu'un vieil usurier :

Dans ma main conquérante
J'aime à tenir quarante
Nouveaux coupons de rente
Et du papier Joseph. [III, 112.

Ce que vend cette autre adoratrice du Veau d'or, c'est un article essentiellement bourgeois, c'est de l'amour et de la gaîté postiches, comme les faux bronzes, les faux diamants, les fausses vertus :

Vive Laïs ! Corinthe existe au sein des Gaules !
Ah ! nous avons vraiment les femmes les plus drôles
De Paris ! Périclès vit chez nous en exil
Et nous nous amusons beaucoup ! Quelle heure est-il ? [III, 66.]

C'est ainsi qu'on « s'amuse » chez les filles « de joie ». Pourquoi s'en étonner d'ailleurs ? Le bourgeois pourrait-il jamais faire naître une chose vraie, ne serait-ce qu'un vrai rire ? Or c'est le bourgeois qui paie les « demoiselles aux cheveux beurre frais » ; bien plus, c'est le bourgeois de province, plus solennel encore et plus pharisien que le bourgeois de Paris : telle beauté peu sévère est pensionnée par un sous-chef, natif d'Arcis-sur-Aube ; telle autre, dans la morte saison, voit arriver avec plaisir « les vestes de Clamecy » qui répareront un peu la pénurie de sa bourse :

Elles ont vu fort tristement
La clôture du Parlement,
Landrirette ;
Leurs roses tournent en souci,
Landriry. III, 150.

Heureusement voici « le temps des moineaux » :

Les vacances des tribunaux,
Landrirette,
Vont ramener l'argent ici,
Landriry.

Qu'est-ce à dire, sinon que le Prudhomme de la politique et le Prudhomme du tribunal, les plus huppés et les plus gourmés des bourgeois, ceux qui parlent avec le plus de faconde et de grandiloquence de la Vertu, les gardiens patentés de l'ordre et de la morale publique sont aussi les clients du Café Anglais, les commanditaires de « Frison, Naïs et Brancador ? »

A tout prendre, la fille est encore supérieure au bourgeois. D'abord elle est, parfois, belle. D'une beauté toute animale et charnelle sans doute, mais c'est tout de même une étincelle divine qui brille dans cette cendre :

Sa chevelure rousse
Coule, orgueilleuse et douce,
Elle épouvanterait
Une forêt. III, 29.

Puis « sur les souples accords de ces beaux corps » se drape un vêtement qui est une œuvre d'art : n'être ni laide, ni fagotée, n'est-ce pas une espèce de mérite ? Ajoutons que, parfois, la fille entend

le luxe ; elle exploite le nigaud, mais avec ses dépouilles, elle fait ce qu'il n'aurait pas su faire :

J'aime pour mes extases
Les feux des chrysoprases,
Les rubis, les topazes...

. . . . . .

J'aime que l'on me bouge
Un grand miroir princier,
Pour me poser ce rouge
Qui plaît à mon boursier.

Enfin la fille a pour elle son cynisme, qui, après tout, est encore une forme inférieure de la franchise : le bourgeois qui la paie va peut-être, au sortir de ses bras, fulminer contre le flot croissant de l'immoralité ; la courtisane, devant la naïveté d'un collégien, aura peut-être un mouvement de pitié ou de sincérité :

Crois-moi, je ne vaux pas la bague de laiton
Si brillante jadis à mon doigt de vachère,
Dans le bon temps des gas qui m'appelaient Gothon. [III, 25.

Ce ne sera, bien entendu, qu'un éclair d'honnêteté ; la demoiselle reprendra bientôt sa gaîté professionnelle : Banville ne croit pas à la courtisane « rachetée » ; il n'y a pas de Jean Valjean parmi les évadées de la Maison d'Or ; seulement la fille peut avoir, par intervalles, une seconde de franchise : le Bourgeois ment toujours.

De tels personnages n'offrent au poète qu'une matière infertile et petite : va-t-on prendre au sérieux ces notaires, et faire à leur phraséologie creuse, à leurs truismes pompeux, l'honneur de les réfuter ? Que de peine perdue ! Se bornera-t-on à railler leur sottise ? Elle n'est pas risible ! Ira-t-on prendre alors le bâton de Juvénal, pour les fouailler comme ils le méritent ? A quoi bon ! D'abord « Evohé n'a jamais touché que par jeu à la lyre d'airain » [III, 193] ; puis le premier devoir du poète n'est-il pas de dédaigner toutes ces médiocrités ? C'est justement l'erreur des réalistes, qui sont parfois des hommes de talent, de prendre pour matière d'art, ce que l'art devrait justement faire oublier. Sans doute, par de maussades journées d'automne, les nuages ont des formes grotesques comme

Le profil de Grassot et le nez d'Hyacinthe. [III, 105.]

Est-ce une raison pour les peindre? En vérité est-on si content de les voir au naturel? Va-t-on au théâtre pour y retrouver toutes les petites misères quotidiennes? Il serait bien inutile alors de se déranger! Mais comment faire un poème comique avec un personnage qui n'est pas drôle? une satire bouffonne sur un monde qui vous ferait presque « mourir de dégoût »? Pourtant la Muse funambulesque a résolu ce paradoxal problème; je crois qu'Aristophane et Heine l'ont un peu aidée, mais elle a bien profité de leurs conseils.

La manière la plus simple de railler les gens consiste à faire bien voir leurs ridicules: ainsi Molière se moquait de M. Jourdain, des petits marquis aux grands canons et des œuvres de Trissotin; mais un autre procédé, plus malfaisant, consiste à représenter la victime dans quelque posture grotesque: le souvenir du personnage reste associé indissolublement à l'image bouffonne, l'homme est *marqué*. Ainsi procèdent les caricaturistes; ainsi Aristophane suspend Socrate dans un panier et perche Euripide sur un échafaudage; de même Henri Heine change en barbet savant le vertueux poète Souabe. Toutefois, c'est un moyen pour le poète grec d'expliquer l'étrangeté de cette « métaphysique en l'air » et la surabondance des héros boiteux. Il y a encore de la satire littéraire dans les *Nuées*, dans les *Acharniens* et dans *Atta Troll;* mais faisons un pas de plus: que dans cette image bouffonne on ne puisse plus apercevoir une allusion aux défauts du personnage, qu'elle soit ridicule en soi: nous aurons la formule du comique funambulesque.

Voici par exemple Paulin Lymairac, un des plus agressifs chroniqueurs de la Revue des Deux Mondes. Il poursuit avec acharnement plusieurs amis de Banville: Roger de Beauvoir écrit « un français médiocre », V. de Laprade n'est « qu'un disciple prolixe, obscur et trop fidèle de Lamartine, de Vigny et de Quinet »; la *Modeste Mignon* de Balzac

> ... dépasse en afféterie ridicule de langage et en patois inintelligible, les deux jeunes mariés, qui semblaient pourtant le modèle du genre. 1er juillet 1844.]

Ailleurs (1er juin 1844), Arsène Houssaye est morigéné pour avoir fait « un roman de fantaisie » et « joué avec son sujet ». Lorsque ce magister cesse de distribuer les mauvais points, c'est

pour écrire des aphorismes dont le style eût rendu jaloux l'élève de Brard et Saint-Omer :

La vraie poésie est l'enthousiasme de la raison. [15 février 1844.]

La vraie poésie sait allier la sobriété à l'abondance en évitant d'une part la sécheresse et de l'autre la prodigalité. En un mot elle sait être riche. [1er juin 1844.]

S'il est vrai, comme le prétend le *Petit Traité de poésie française* (chap. III), que la rime s'impose au vrai poète, on comprend mal que Banville ait résisté à l'envie de faire rimer, pour la plus grande gloire du critique, *pédagogue* avec *rogue*. Il s'en est bien gardé pourtant. Il s'est contenté d'associer le nom de Lymairac à la parodie des romances à la mode, faisant ainsi d'une pierre deux coups, raillant « un genre faux et absurde » et caricaturant sa bête noire.

Ce qui rend la romance ridicule, c'est que « des êtres parfaitement classés comme mammifères, feignent qu'ils sont oiseaux, papillons, fleurs, ou qu'ils pourraient le devenir ». Métamorphosons de la sorte Paulin Lymairac : faisons une fleur de ce doux critique ; aussi bien sa grande cravate et son faux-col prudhommesque lui feront une corolle splendide ! Mais que faire de Lymairac, « si Lymairac devenait fleur ? » Cette supposition saugrenue, rappelée avec insistance au commencement et à la fin de chaque couplet, aura les conséquences les plus baroques : il ornera la boutonnière d'un député, ou bien la houlette d'Arsène Houssaye, à moins qu'il n'aille fleurir le cabinet de travail du poète ou qu'un parfumeur n'en fasse de l'huile antique [III, 93]. J'en passe et de plus folles ; nous ignorons totalement, une fois la pièce lue, ce que Banville reproche au collaborateur de Buloz, et pourtant nous ne pourrons plus penser à lui sans rire. De même quand nous aurons vu le gros docteur Véron dans son bain de siège [III, 96] ou le « nez immoral » d'Hippolyte Lucas, si proéminent qu'il doit s'appuyer sur le pompier de service. [III, 104.]

Peut-on aller plus loin encore et imaginer des vers qui fassent rire par eux-mêmes, indépendamment des images bouffonnes qu'ils peuvent éveiller dans l'imagination ? Banville l'affirme, et même, s'il fallait en croire la préface de 1859, il aurait publié les *Odes funambulesques* seulement pour montrer qu'on pouvait « imaginer

une nouvelle langue comique versifiée » qui chercherait « dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques » [III, 4]. La formule est assez vague, et l'on eût souhaité des renseignements plus complets sur cette innovation ; nous savons seulement qu'elle est inspirée par les poètes du XVIe siècle, *les Plaideurs*, le quatrième acte de *Ruy Blas* et « l'admirable premier acte de l'*Ecole des Journalistes* ». On s'étonne un peu d'abord de voir en pareille compagnie le drame, très justement oublié, de Mme de Girardin ; mais sa médiocrité même le rend fort instructif : la verve est un peu grosse, on sent le procédé ; cela fait une mauvaise pièce et un document précieux.

Le premier acte se passe dans le salon de Pluchard, gérant de LA VÉRITÉ ; Martel, le rédacteur en chef, explique à son ami Edgar de Norval ce que c'est qu'un « canard » :

On appelle *canard* un mensonge imprimé.
Ainsi ces deux Anglais, jetés sur le rivage
Et mangés par un ours...

EDGAR

C'est un canard

MARTEL

Sauvage.

Nous sommes bien tentés de répondre comme Edgar :

Ce calembour, mon cher, est de bien mauvais goût.

Mais ouvrons *les Plaideurs :* écoutons Léandre et son père :

— Et qui vous nourrira ?
— Le buvetier, je pense.
— Mais où dormirez-vous, mon père ?
— A l'audience.

Jamais juge a-t-il reconnu si naïvement qu'il dormait à son tribunal ? Cet aveu dépouillé d'artifice, invraisemblable, inadmissible, est exigé par le rythme et la rime ; de même le calembour de tout à l'heure, énorme, inepte, vraie turlupinade, est si bien imposé par les lois du vers que les spectateurs diraient certainement le mot en même temps que l'acteur. C'est justement par là qu'il est risible : nous sommes contraints d'admettre l'absurde,

notre oreillle réclame précisément ce qui déconcerte le plus notre intelligence.

Autre effet comique : le rythme impose des formes régulières, symétriques, musicales, aux propos les plus familiers et les plus vulgaires. Au premier acte de l'*Ecole des Journalistes*, les rédacteurs sortent d'un joyeux festin ; l'un d'eux est abominablement gris, les autres sont fort animés ; les langues vont leur train, encore que certaines soient un peu embarrassées. Mettre en vers les propos interrompus de cette bande joyeuse ne manque pas de piquant ; mais que dire de la scène suivante, où les rédacteurs qui tiennent encore debout corrigent des épreuves ornées de magnifiques « bourdons » ? Je ne sais pourquoi Banville n'a pas fait au second acte l'honneur de le citer ; on y retrouve un effet du même genre et plus amusant à mon avis : nous sommes chez Martel et le malheureux ne peut arriver à faire tranquillement son article du jour ; il est assailli par d'innombrables fâcheux qui viennent lui recommander qui sa pommade, qui ses fourneaux, qui ses vers, qui sa pâte pectorale ; l'acte se termine sur ce tableau d'une bouffonnerie achevée et rien n'est plus risible que ce charivari discipliné par les lois du mètre. Mais nous connaissons ce procédé qui consiste à mettre en vers, de force, pour ainsi dire, les choses qui s'y prêtent le moins : Racine n'a-t-il pas mis en vers l'exploit de l'huissier Lebon ?

Nous riions, tout à l'heure, de voir la rime exiger ce que le bon sens se refusait à admettre ; nous rions maintenant de voir traduire en vers ce qui paraît le plus étranger à toute poésie. Le comique, dans ce cas, sera de faire voir au lecteur qu'on lui donne des vers irréprochables et en même temps qu'il est absurde de mettre en vers ce qu'on lui raconte. Ecoutez ce vaurien de Zafari : il a beaucoup d'esprit sans doute, mais la majesté de l'alexandrin convient très mal à son débraillé ; écoutez Me L'Intimé plaidant pour le chien Citron ; voilà une cause qui ne porte guère au lyrisme ; eh bien ! don César et L'Intimé parleront en vers magnifiques, richement, somptueusement rimés ; les rimes difficiles, rares, étranges seront accumulées à plaisir et amenées par les moyens les plus baroques. On ajoute un hémistiche entier, dépourvu totalement de raison :

Vous voulez que j'émigre
En cette Afrique *où l'homme est la souris du tigre*,

Ruy Blas, acte IV, sc. 2.]

ou bien on termine le vers par un mot atone, un proclitique :

> Tout ce que les mortels ont de plus redoutable
> Semble s'être assemblé contre nous par hasard :
> Je veux dire la brigue et l'éloquence. *Car*
> D'un côté... [*Les Plaideurs,* acte III, sc. 3.]

Tant mieux si l'on ne peut atteindre le but qu'au prix d'un barbarisme, ou d'une inversion baroque, ou d'une hyperbole démesurée :

> Une duègne, affreuse compagnonne,
> Dont la barbe fleurit et dont le nez *trognonne.*

> Mon manteau le plus neuf *qui sur mes chausses pend.*
> Parbleu ! Monsieur Salluste est un fier sacripan.

> Du moins, pour les calmer, *âmes à s'aigrir promptes,*
> Si je les arrosais avec quelques à-comptes ?

> O délices ! *je mords à même un gallion.*

La plaisanterie funambulesque ne consiste donc pas uniquement « dans le cliquetis de rimes inattendues et sonores, riches jusqu'au calembour »[1] ; la rime riche n'est en réalité qu'une conséquence : le principe c'est de faire accepter par le lecteur, au nom des exigences impérieuses de la métrique, ce qui répugne le plus à sa raison, des idées, des images, des tours de phrase absurdes, dont l'absurdité est soulignée, exagérée, outrée à plaisir. Absurde, cette conversation des bourgeois mêlée au charivari que font à l'orchestre « un violon méchant, une clarinette retardataire et un triangle égaré » [III, 54] ; absurde, cette conclusion de la *Némésis*, ce boniment de saltimbanque, prolongé, sans motif aucun, par le cri du garçon de café qui vient offrir des rafraîchissements :

> Entrez, entrez, messieurs ! Entrez ! suivez le monde !
> Hurrah ! la grosse caisse, en avant ! Patapoum !
> Zizi boumboum ! Zizi boumboum ! Zizi boumboum !
> Venez voir *Colombine et le Génie*, ou l'*Hydre*
> *En mal d'enfant !* Orgeat ! de la bière ! du cidre ! [III, 73.]

Et, pour bien faire voir l'ineptie de la chose, le désaccord absolu

1. P. Stapfer, *Rabelais, sa personne, son génie et son œuvre : l'Humour comique de Rabelais*, chap. IV, p. 397.

entre la forme et le fond, Banville multipliera les facéties les plus sauvages :

... L'Odéon, noir caveau,
Dans ses vastes dodécaèdres
Voit verdoyer la mousse. Aux fentes des pignons
Pourrissent les lichens et les grands champignons
Bien plus robustes que des cèdres. [III, 104.

... ses souliers, vainqueurs du pantalon,
Laissant à chaque pas des morceaux de talon,
Poussaient de grands éclats de rire [III, 98],

les périphrases majestueuses qui déguisent des locutions vulgaires :

Et pour te voir tordu par ce rire usité
Chez les hommes qu'afflige une gibbosité [III, 104],

les rejets féroces, aggravés parfois d'une rime richissime :

Danser toujours, pareil à Madame Saqui !
Sachez-le donc, ô Lune, ô Muses, c'est ça qui
Me fait verdir comme de l'herbe ! [III, 124.

On lui a reproché quelquefois d'avoir fait rimer avec *marionnettes*, *les filles qu'on marie honnêtes* : est-ce vraiment le calembour en lui-même qui est risible ? Reportons-nous au passage : il s'agit du critique désolé d'être *stérile :*

Oui, la gloire est à moi, j'ai su m'en emparer ;
Et, ne produisant rien, je puis me comparer
Aux filles qu'on marie honnêtes.
Je reste magnifique autant que paresseux,
Oui, mais ne pouvoir être à mon tour un de ceux
Qui montrent les marionnettes ! [III, 124.

Cette superbe rime ne nous fait rire que parce qu'elle nous force à accepter cette idée saugrenue de la *virginité* du critique ! Elle est comique parce qu'elle nous impose une énormité, en dépit de nous-mêmes. Dans une strophe précédente, un calembour analogue produit exactement le même effet :

... il voyait d'un œil bleu
Mourir en cendre un demi-stère,
Des spectres noirs, sortis du fond de l'encrier,
Le talonnaient. C'est bien le cas de s'écrier
Ici : « Quel est donc ce mystère ? » [III, 123.]

La rime est millionnaire, mais quelle gasconnade pour l'attraper! Le calembour de Trissotin est insipide parce qu'il prétend signifier quelque chose de très fin ; le calembour de Banville nous fait rire de bon cœur parce qu'il oblige au contraire notre oreille à se déclarer satisfaite quand il nous raconte les plus délirantes folies.

La parodie, telle qu'il la comprend, arrive aux mêmes résultats par des moyens analogues. Il faut, dit le Commentaire, « traduire le comique... par des harmonies, par la virtualité des mots, par la magie toute-puissante de la rime » [III, 198]. La parodie doit donc respecter autant que possible les sonorités et les rythmes, en dénaturant les images et les mots. Parodiée de la sorte, en effet, une pièce lyrique est comme un poème à forme fixe, obéissant à des lois d'une rigueur exceptionnelle ; nous ne savons pas seulement quels mètres y doivent entrer, et dans quel ordre, et comment les rimes doivent se succéder ou se croiser : nous savons encore quelles syllabes devront terminer les vers et quel sera le mouvement général de la phrase. Ainsi les exigences de l'oreille sont plus impérieuses que jamais et plus que jamais il nous est impossible de nous révolter contre les extravagances que nous sommes forcés d'admettre. Le modèle du genre c'est *V*** le baigneur :* substituer à la belle indolente des *Orientales* ce « vieux faune » qui fut directeur de l'Opéra, conserver ensuite les mêmes images — seulement transposées — et modifier à peine les SONS de *Sara la baigneuse,* tel sera l'extraordinaire tour de force accompli :

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilissus.

V..., tout plein d'insolence,
Se balance,
Aussi ventru qu'un tonneau,
Au-dessus d'un bain de siège,
O Barège,
Plein jusqu'au bord de ton eau.

L'ustensile est un peu prosaïque et l'eau plus trouble, mais l'*è* largement ouvert des quatrième et cinquième vers a été soigneusement conservé.

On voit sur l'eau qui s'agite
Sortir vite
Son beau pied et son beau col.

Mettons au premiers vers une rime plus riche, déplaçons un mot

et changeons une lettre au troisième : il n'en faut pas plus pour obtenir une énorme bouffonnerie :

On voit de l'eau qui l'évite
Sortir vite
Son pied bot et son faux-col.

Banville a même tiré parti des défauts du poème, car il était loin de le trouver irréprochable. Dans une page — supprimée depuis — du *Petit Traité de poésie française*, il le critiquait en ces termes :

Pour faire sa *Sara la baigneuse*, Victor Hugo a sans façon retourné, écorché ce rythme [1], mettant le poil en dedans et au dehors la peau sanglante.

C'est-à-dire que Victor Hugo a repris à Ronsard le rythme de l'*Aubépin*, mais en donnant aux petits vers des rimes féminines. Et voici la conséquence :

Il ne s'est pas aperçu que les deux petits vers de la strophe, ayant chacun sa rime au vers précédent, tombent lourdement sur la rime féminine, tandis qu'au contraire, avec une rime masculine, la chute du grand vers est sèche, manque d'ampleur et de sonorité [2].

Mais justement ce caractère anti-musical convient admirablement lorsqu'il s'agit de peindre ce vilain bonhomme !

Même procédé dans *l'Odéon ;* de nombreuses corrections empêchent, à la vérité, de voir l'intention première, mais elle apparaît nettement si l'on se reporte au texte du Pamphlet : « Bocage a passé là » ; dans le théâtre solitaire et broussailleux, un seul être vivant : ce n'est pas un gracieux éphèbe, c'est Hippolyte Lucas dont le nez prodigieux s'appuie non sur une aubépine, mais sur un pompier fantôme. Différence négligeable puisque le son des rimes n'est pas changé !

Un pompier, dont le nez servait de point d'appui
A ce nez immoral, sans doute comme lui
Dans le sol avait pris racine [3].

1. Le rythme de l'*Aubépin*, de Ronsard.

2. L'Echo de la Sorbonne, 2e année, 4e trimestre, p. 611. Ce passage devrait être rétabli, dans l'édition Charpentier, p. 165 à 167, à la place d'un autre développement, sur lequel on reviendra, qui commence par « En cette affaire comme en beaucoup d'autres... » et va jusqu'à : « ... les modèles excellents qui vous ont été légués. »

3. Cf. *Orientales*, XVIII :

Il avait pour asile, il avait pour *appui*
Une blanche aubépine, une fleur *comme lui*,
Dans le grand ravage oubliée.

Que faut-il, pour guérir la tristesse de ce nouveau Nasica? Veut-il

Le chapeau de Thoré, cet homme si barbu
Qu'un barbier ne pourrait, à moins d'avoir trop bu,
En quatre ans lui faire la barbe?

Pour sourire, veux-tu le casque du pompier,
Plus brillant qu'un bonbon plié dans du papier
Ou que cinq pièces d'une balle?
Que veux-tu? Rack, gants, feutre ou casque fait au tour?
Hélas, dieux! dit Lucas, dit l'homme au nez d'autour,
Il me faudrait une autre balle! [1]

On voit que les rimes de Hugo sont respectées scrupuleusement, au moins les rimes des petits vers, les plus importants selon Banville.

Pourquoi, plus tard, a-t-il corrigé? Est-ce uniquement pour supprimer deux expressions qui sentent quelque peu l'argot? J'en doute : la nouvelle rédaction

... le casque du pompier
Qui consume ses nuits à voir estropier
La tragédie ou l'atellane

me paraît bien plutôt inspirée par le désir de lancer au passage un coup de griffe aux acteurs de l'Odéon. On saisit ici comme une transformation du comique funambulesque : il ne consiste plus à nous faire accepter une bouffonnerie, mais à nous imposer une méchanceté. Dans le *Petit Traité* (p. 56-57), Banville reproche à Boileau d'avoir fait rimer *Quinault* avec *défaut* et *l'abbé de Pure* avec *figure ;* il aurait fallu écrire, prétend-il, *Quifault* et *l'abbé de Gure*. C'est une boutade qu'il ne faudrait pas prendre à la lettre ; il voulait dire évidemment que ces deux épigrammes de Boileau

1. Cf. *Orientales*, XVIII :

... le fruit du tuba, de cet arbre si grand
Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,
Cent ans à sortir de son ombre?

Veux-tu, pour un sourire, un bel oiseau des bois
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cym*bales*.
Que veux-tu? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux?
— Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des *balles*.

ne portaient pas parce que la rime ne s'imposait pas ; j'ai tout lieu de croire qu'il jugeait excellents ces deux vers du même Boileau :

> Avant lui Juvénal avait dit en latin
> Qu'on est assis à l'aise aux sermons de Cotin,

parce qu'ici la rime irréprochable nous interdit absolument de supposer qu'on pourrait substituer quelque chose au trait cinglant du second vers. C'est justement la raison d'être de la rime rare qui termine *le Critique en mal d'enfant :*

> On prit tout bonnement une épingle : on pensa
> Le vider comme un œuf d'autruche.
> Il ne sortit pas même, ô rage ! une souris
> De ce ventre dont l'orbe excita nos souris :
> Le critique était en baudruche !

Ce mot terrible, écrasant, impitoyable, nous le devinons grâce à la rime, nous l'avons dit avant le poète, nous le dirions pour lui si sa voix, juste à ce moment, s'arrêtait dans sa gorge : il nous a obligés à nous faire complices de sa méchanceté.

Il ne s'agit plus, dès lors, de faire rire par des rimes baroques, des gambades et des contorsions de clown, des calembredaines de pitre : il y a, parmi toutes ces folies, des allusions, des coups de fouet qui cinglent jusqu'au sang, des plaisanteries au fer rouge. Ce que nous serions tentés de prendre d'abord pour une bonne turlupinade est peut-être, à mieux regarder, une épigramme féroce. Dans les *Folies nouvelles*, par exemple, Pierrot mime au Bourgeois des réponses de ce genre :

> Monsieur, vous êtes trop bon et vous êtes même joli, pour un birbe accablé de caducité.
>
> Pierrot exprime que la salle dépasse toutes les merveilles du monde et que Louis XIV lui-même, bien qu'il ressemblât au soleil, n'en avait pas de plus splendide. [III, 79.]

Le lecteur qui voit ces lignes pour la première fois se demande si, par aventure, le poète ne se moquerait pas de lui. Un feuilleton du Dix Décembre le détromperait ; le 25 février 1850, Banville écrivait, à propos du ballet *Stella ou les Contrebandiers :*

> Il n'y aura réellement de ballets que le jour où les ballets n'auront plus besoin de livret et où l'on ne *s'écriera* plus dans les pantomimes...

Trouvez-moi sur la terre, du Spitzberg au cap de Bonne-Espérance, un mime capable de mimer ceci : « Je suis assez riche maintenant pour renoncer à la contrebande ! »

Evidemment, c'est aux faiseurs de ballets qu'en veut le Pierrot des *Folies nouvelles*. Profitons de l'avertissement qu'il nous donne, et prenons garde qu'il faut lire entre les lignes et chercher les sous-entendus.

Le Mirecourt a l'air de n'être qu'une parodie de l'*Orientale* XIII, *le Derviche*, selon la meilleure formule funambulesque : un jour Dumas passait... au milieu du peuple des gens de lettres ; comme il était à pied et qu'il n'y a pas de derviche sur le boulevard, ce fut seulement Mirecourt qui prit « son twine par la basque », et lui dit : « Tu n'es qu'un pitre, un fabricant de prose en gros, dont « la machine à vapeur fait marcher trois cents plumes » ; mais prends garde au châtiment : un jour tes « ours » (lisez : les ouvriers de son usine) se révolteront contre leur maître, et Porcher, le marchand de billets, le banquier des auteurs dramatiques, te répondra : « Baste ! » — Il était un peu plus énergique dans la première édition. Dumas écoute patiemment le derviche de Mirecourt et lui répond seulement avec un sourire : « As-tu bien déjeuné, Jacquot ? »

Voilà de bien folles plaisanteries, terminées par un gros calembour ; mais, il y avait aussi une ironie cruelle à chanter la magnanimité du romancier : au moment où fut écrit *le Mirecourt*, en 1846, Jacquot, dit Eugène de Mirecourt, venait de faire paraître la *Fabrique de roman, Maison Dumas et Cie* ; Dumas avait fait condamner l'auteur à six mois de prison. Lorsque parut le recueil des *Odes funambulesques* la querelle venait de recommencer : Dumas était pris à partie, une fois de plus, dans la biographie de Mürger [1]. Banville n'était qu'à demi fâché d'entendre dire quelques

1. *Les Contemporains : Henri Mürger*, par Eug. de Mirecourt. Paris, Gustave Havard, 15, rue Guénégaud, 1856. — On lisait dans cette biographie (p. 80, note) :

« Il [Théodore Barrière] est, avec Mürger, Vitu et Banville, l'auteur d'un roman par lettres intitulé la *Résurrection de Lazare*. Publiant ce livre comme suite aux *Amours d'Olivier*, l'éditeur Michel Lévy n'accepta que deux signatures sur le titre ; mais, dans la préface, Mürger donne le nom de ses collaborateurs. Nous signalons ceci au pirate Alexandre Dumas comme principe élémentaire de l'honnêteté de la plume. »

En tête du volume, la *Chronique des Contemporains* contenait une lettre d'Hippolyte Auger, qui se déclare l'auteur de *Fernande*, publié sous le nom de Dumas.

vérités à un écrivain dont il goûtait l'amusante fantaisie, mais qu'il considérait surtout comme un habile faiseur de littérature commerciale, somme toute, une variété de bourgeois un peu moins ridicule et déplaisante que les autres. Il avait beau se moquer un peu de Mirecourt, il n'épargnait pas le « fabricant de romans » : il reproduisait le reproche le plus grave qu'on ait adressé à Dumas, il le reproduisait en riant, c'est possible, mais rien ne prouve qu'il n'ait pas approuvé — au contraire.

La pièce la plus bouffonne, *V*** le baigneur*, est peut-être aussi la plus agressive de toutes les satires que Banville ait écrites ; mais il faut, pour la comprendre, se rappeler un petit événement qui précéda de fort peu l'impression des *Odes funambulesques*. En 1856, la Société des Gens de Lettres avait organisé un concours de poésie, pour lequel « un généreux anonyme » avait donné une somme de dix mille francs. L'anonyme était tout simplement le docteur Véron, personnage assez peu estimé dans le monde des lettres, mais qui brûlait d'envie de devenir le Mécène du nouvel Auguste ; il voulait encourager la littérature morale, bien pensante, et faire naître, à force de largesses, une poésie napoléonienne. Tous ceux des écrivains qui étaient hostiles à l'homme et au régime résolurent de faire à Véron un accueil qui modérerait sa générosité : le 22 avril, jour de la distribution des récompenses, Mérimée qui présidait, Sainte-Beuve qui avait fait le rapport et Véron qui avait « baillé les fonds » furent hués de compagnie [1]. Rééditer *V*** le baigneur* après cette scène, c'était évidemment se mettre du côté des siffleurs contre l'homme influent, le bonapartiste de marque, l'auteur de projets approuvés « en haut lieu » et dont il ne faisait pas bon se moquer : V. de Laprade l'apprit à ses dépens.

Ainsi cette parodie d'une *Orientale* est comme une préface bouffonne aux *Muses d'Etat ;* les folles rimes cachent, parfois, de très frondeuses allusions politiques. En choisissant parmi ses vers de jeunesse, Banville a conservé justement ceux qui, en 1857, visaient un homme en place ; qu'a-t-il supprimé au contraire ? — Les plaisanteries, même innocentes, sur les hommes du Gouvernement provisoire, sur Charras, sur Lamartine. *La Tristesse de Durrieu* devint *la Tristesse d'Oscar ;* le nom du publiciste proscrit fut effacé du livre. J'admets, à la rigueur, que cela prouve seule-

1. Cf. Philibert Audebrand, *Un Café de journalistes sous Napoléon III*, chap. VI.

ment sa délicatesse ; mais, rééditer en 1857 les satires contre le Bourgeois, n'était-ce pas attaquer l'empire ? Ces gens auxquels la Muse funambulesque faisait la nique, ces lampistes à lunettes d'or, ces Chicoisneau de Quimper-Corentin, qui venaient à l'Opéra pour causer de la culture des pommes de terre, tous ces fantoches dont s'étaient égayés les abonnés de LA SILHOUETTE, n'était-ce pas eux qui, par égoïsme et par haine du peuple, avaient fait le Coup d'Etat ? Ces boursiers « qui lisent dans leur stalle le cours de la Bourse » [III, 8], n'était-ce pas la nouvelle aristocratie d'argent, née grâce à l'empire ? Lorsque, dans cette préface amère et parfois provocante de la première édition, Banville rappelait les vers du « divin Heine » :

> Quel piaillement ! on dirait des oies qui ont sauvé le Capitole !
> Quel ramage ! Ce sont des moineaux avec des allumettes chimiques dans les serres, qui se donnent des airs d'aigle portant la foudre de Jupiter.

N'était-ce pas une allusion directe à tous ceux qui prétendaient avoir restauré au 2 décembre « la famille et la société » parce qu'ils avaient exterminé « les rouges » ? Ces écrivailleurs de l'Ecole du Bon Sens, les Ducuing et les Rolle qui égorgeaient Shakespeare sur l'autel du dieu Ponsard [III, 131], ne représentaient-ils pas la littérature officielle, encouragée et félicitée publiquement par l'empereur ? [1].

Ainsi les retranchements et les corrections affirmaient le désir d'épargner les victimes du Coup d'Etat ; les pièces conservées attaquaient, au contraire, les artisans de l'empire, ses défenseurs ou ses protégés. Les admirations de Banville ne témoignaient pas de dispositions plus favorables : quatre ans après les *Châtiments*, n'y avait-il pas une certaine hardiesse à opposer *Ruy Blas* aux « bourgeois nés dans une boite » que peignait l'Ecole du Bon Sens ? à parodier Victor Hugo, non pour le tourner en ridicule, mais pour lui rendre hommage [III, 8 et 14] ? Est-ce, enfin, sans intention qu'après s'être demandé si les chevaux cosaques ne viendraient plus jamais manger l'écorce des arbres parisiens, Banville terminait par une allusion élogieuse au « fougueux Théodore Kerner »,

1. Voir dans Cassagne, *op. cit.*, p. 93, la lettre de félicitation annoncée par Napoléon III à Ponsard, au lendemain de la première représentation de *La Bourse* (1856).

à l'un des poètes dont les chants avaient soulevé l'Allemagne contre le premier des Napoléon ?

Pour une fois, le gouvernement eut l'esprit de ne pas se fâcher [1] ; le livre causa bien un peu de scandale, dit Hippolyte Babou, « dans le tourbillon des profanes et dans la cohue des sots » [REVUE FRANÇAISE du 1er avril 1857], mais il ne semble pas qu'on ait inquiété l'auteur ni l'éditeur. Avait-on compris que, Banville ayant les rieurs pour lui, des poursuites seraient ridicules ? — Mais, comment croire à tant de sagesse ? — A-t-on voulu prouver qu'on savait pardonner quelquefois les offenses ? — Une telle magnanimité m'étonnerait, surtout à cette date, et n'expliquerait pas la conduite du gouvernement à l'égard du poète, dans les années tristes et difficiles qui suivirent.

Depuis longtemps déjà, la santé de Banville était gravement altérée : au printemps de 1850, il écrivait à un ami qu'il était « à un pas » de la maladie de poitrine [2] ; en 1852, une crise extrêmement grave avait failli l'emporter [3]. Sans doute au mal physique, à l'épuisement nerveux, conséquence inévitable de la vie de journaliste, s'ajoutaient aussi quelques chagrins, le découragement de l'artiste méconnu : dans les vers adressés à sa mère, le 16 février 1854, il déclare qu'il n'a bu, depuis qu'il est homme, « que le dégoût et l'amertume » [I, 419] ; au printemps de 1857, son état devenait inquiétant : on le transporta chez le docteur Fleury, à Meudon. Il y arriva, dit-il, « pâle, brisé, sans force et sans ressource aucune », et Charles Asselineau, qui l'accompagnait, dut le porter « presque dans ses bras comme un enfant malade » [S., 411]. La cure dura plusieurs mois, disent les *Souvenirs* (p. 431), et leur témoignage est confirmé par les Goncourt, qui notent la présence de Banville à Bellevue, le 28 octobre 1857 ; or la maison du docteur Fleury était fréquentée par « l'aristocratie de la naissance et celle de l'argent » [S., 424] : le séjour devait y être extrêmement onéreux pour un écrivain sans grande fortune et qui ne possédait aucune prébende

1. Aurait-il manifesté son mécontentement aux éditeurs ? Baudelaire, dans une lettre du 11 novembre 1858, prétend que le préfet d'Alençon leur aurait demandé « pourquoi ils publiaient des bêtises comme les *Odes...* » (Baudelaire, *Lettres*, 1841-1866, Paris, *Mercure de France*, 1907, in-12.

2. J'ai trouvé cette lettre indiquée et citée en partie dans les catalogues de M. Charavay.

3. D'après une notice biographique écrite par Banville même, et qui m'a été communiquée par M. Rochegrosse.

du haut journalisme. C'est alors qu'à deux reprises, pendant l'année 1857, le ministère des Beaux-Arts lui vint en aide [1]. C'était une habile revanche : Banville, devenu l'obligé du gouvernement, ne pouvait plus garder l'attitude manifestement hostile qu'il avait eue jusqu'à ce jour. Mais comment battre en retraite avec dignité ? Désavouer les *Odes funambulesques* ou les corriger était impossible ; un seul moyen s'offrait : modifier l'esprit du recueil non par des suppressions, mais par des additions telles que l'attention du public fût détournée et que les pièces trop subversives fussent, pour ainsi dire, noyées dans la masse. Une querelle, purement littéraire cette fois, lui fournit l'occasion de remanier de la sorte son livre.

Le 16 décembre 1858, Sarcey commençait dans LE FIGARO une série d'articles intitulés *les Petits Poètes*. Le premier article était consacré à Banville. C'est une longue et pédante élucubration qui reproche laborieusement au poète de ne pas comprendre la poésie comme Boileau, ni la poésie amoureuse comme Parny ; quant à l'urbanité, voici comment le critique la comprenait :

> M. de Banville entasse les alliances de mots les plus étranges sur les métaphores les plus incohérentes, les solécismes sur les barbarismes, Pélion sur Ossa. C'est le comble de la prétention sur le comble de l'impuissance...
>
> En vingt ans l'école de M. Victor Hugo est tombée, d'une seule chute, à la décrépitude, à M. Théodore de Banville !

A la rigueur on excuserait cette rudesse, si la discussion était sérieuse et loyale ; mais M. de Suttières — comme signait alors Sarcey — s'acharne contre deux ou trois pièces, arbitrairement choisies, ou se contente d'allusions vagues et d'affirmations que rien ne justifie. Une fois, une seule, il a rencontré juste : il a dit de l'auteur de *la Femme aux Roses* et du *Démêloir :* « D'amour vrai pas un mot ; il décrit pour décrire » ; c'est exact, mais alors pourquoi parler de poésie amoureuse quand il s'agit de tout autre chose ?

Banville fit de ce factum le cas qu'il méritait : il dédaigna de répondre. On pourrait aujourd'hui se dispenser d'en parler, si l'on n'y trouvait pas réunies toutes les métaphores qu'à l'avenir les critiques iront répétant : le clown en poésie, l'acrobate, le jongleur,

1. J'ai vu dans les collections de M. Charavay deux mandats au nom de Banville, l'un de mai, l'autre d'octobre.

tous ces qualificatifs désobligeants qu'on applique encore si facilement au poète du *Sang de la Coupe*, des *Exilés*, du *Forgeron*, tout cela, dis-je, se trouve déjà dans l'article en question :

> Seriez-vous bien aise de voir tous les soirs l'éternel clown passant dans son éternel cerceau de papier rouge ? M. de Banville est le jongleur de la poésie française...

et ainsi de suite pendant tout un paragraphe, car Sarcey n'était pas homme à lâcher si vite une métaphore.

Le 30 décembre, il revient à la charge : dans un article sur les *Scènes de la vie des Etats-Unis*, d'Alfred Assolant, il insère un long développement sur l'art de Voltaire,

> ... cet art de faire tenir une dissertation philosophique dans une épigramme, de peindre tout le personnage d'un seul trait qui soit un trait d'esprit ;

et l'éloge se termine par le cri de guerre contre le romantisme, une ruine « qui en impose encore aux badauds » ; qu'on la démolisse et que sur la place vide on écrive : « Ci-gît la littérature de 1825 ! » L'article contenait encore quelques autres gentillesses : les poètes contemporains, « traînards du romantisme », étaient accusés de fréquenter les « cafés borgnes » et d'y consommer trop de bière ; par contre, les normaliens étaient félicités d'aimer le bourgogne et le champagne « parce qu'ils sont français ! »

Sur ces entrefaites parut le premier numéro de la REVUE ANECDOTIQUE ; il contenait la réponse de Banville : une villanelle et deux triolets ; trois autres triolets s'ajoutèrent encore à ceux-là dans l'édition qui parut peu de jours après chez Michel Lévy. Ce n'était plus cette fois en parodiant les *Orientales*, mais en imitant nos vieux poèmes à formes fixes que le persécuteur de Paulin Lymairac allait faire rire le public aux dépens des « Prudhommes universitaires ». C'est un procédé comique un peu différent de celui des *Occidentales*[1] : la villanelle et le triolet sont caractérisés par le retour des mêmes mots et des mêmes sonorités à des intervalles réguliers et rapprochés ; par suite, on peut y multiplier les sonorités baroques dont la répétition agace l'oreille et finit par forcer le rire.

1. C'était le nom que portaient dans la première édition des *Odes funambulesques* les parodies de Victor Hugo.

C'est un des éléments comiques du passage où Chicaneau raconte son procès à la Comtesse :

... Je produis, je fournis,
De dits, de contredits, enquêtes, compulsoires,
Rapports d'experts, transports, trois interlocutoires,
Griefs et faits nouveaux, baux et procès-verbaux,
J'obtiens lettres royaux et je m'inscris en faux.
[*Les Plaideurs*, acte I, sc. 8.]

Banville a pour ainsi dire isolé cet élément dans le triolet sur Henri de la Madelène,

... phrase sonore et insensée qui voltige sur l'harmonica, fantasque série de délirantes onomatopées. [III, 218.]

J'adore assez le grand Lama,
Mais j'aime mieux La Madelène.
Avec sa robe qu'on lama
J'adore assez le grand Lama.
Mais La Madelène en l'âme a
Bien mieux que ce damas de laine.
J'adore assez le grand Lama,
Mais j'aime mieux La Madelène. [III, 138.]

On retrouverait de semblables jeux de sonorités dans les triolets sur Tassin et sur Néraut [III, 132] ; le poète, il faut se hâter de le dire, les estimait à leur juste valeur ; en 1859, il supprima, ou mit à part dans une note, quelques-unes de ces pièces « qui touchaient de trop près à la charge et à l'enfantillage ». Mais il savait utiliser ces effets pour se moquer des gens qu'il n'aimait pas : voulant railler la petite taille de Paulin Lymairac et sa voix pointue, vraie « flûte en démence », il avait écrit sur lui un triolet dont le refrain était :

Le jeune Paulin Lymairac
Est âgé de huit ans à peine [III, 135],

et une villanelle, parodie d'une villanelle de Passerat, où se lamentait Buloz :

J'ai perdu mon Lymairac,
Ce coup-là me bouleverse.
Je veux me vêtir d'un sac. [III, 146.]

Evidemment, les contemporains voyaient, en lisant le triolet, l'acerbe critique dans une pose de petit coq batailleur qui lui convenait

admirablement ; et, sans doute, ils se rappelaient son organe peu mélodieux en écoutant cette villanelle rimée en *ac* et en *erse*, criarde et aigre comme la voix d'une commère limousine.

Tel fut le procédé que Banville employa contre Sarcey ; mais les épigrammes furent beaucoup plus mordantes. La moins cruelle est la *Villanelle des pauvres housseurs* [III, 148] : elle se contente de « monter une scie » — je ne vois guère d'expression moins triviale et aussi juste — à l'imprudent journaliste qui ne savait écrire une page sans évoquer trois fois le souvenir de Voltaire :

Un tout petit pamphlétaire
Voudrait se tenir debout
Sur le fauteuil de Voltaire...

et qu'y fait-il, grands Dieux ? les petits chiens de L'Intimé ne furent pas plus inconvenants ! Il est vrai que le normalien n'avait pas le droit de se plaindre : le souvenir était du meilleur classique ! Mais, un peu plus bas, une allusion contemporaine cinglait autrement le critique des *Petits Poètes :*

Bornons-là ce commentaire ;
Mais il a manqué... de tout
Sur le fauteuil de Voltaire.

Il a manqué de tout rappelle un mot de Bilboquet, dans *les Saltimbanques* [III, 219] ; deux autres triolets, *Bilboquet* et *Elève de Voltaire,* rappelaient également deux autres répliques fameuses de la même farce. « Clown ! » avait dit Sarcey. — Banville lui répondait : « Jocrisse ! »

Il ne se bornait pas à cette volée de bois vert : des pièces de la première édition furent retouchées tout exprès, pour introduire des mots méchants à l'adresse de M. de Suttières ou de ses amis de l'Ecole normale. Retouches malheureuses, que Banville, avec raison, supprima par la suite ; elles méritent cependant qu'on les cite, pour montrer avec quel acharnement il poursuivait ses victimes. Dans *la Tristesse d'Oscar* les vers

Triste comme un bonnet, ou comme ces croûtons
De pain que nous cache une malle,

devinrent, en 1859,

Triste comme un bonnet, ou comme ces croûtons
De pain à l'Ecole normale.

A la fin de l'ode *Bonjour, monsieur Courbet*, on lisait, dans la première édition, une strophe qui a été supprimée ensuite :

De mes odes plus tard ayant grossi les listes,
Et sur nos Hélicons vivant en zingaro,
J'ai composé ces vers assez peu réalistes
Pour un petit journal appelé *Figaro*.

A cette strophe, l'édition de 1859 en ajoute une autre :

C'est la feuille ingénue où Monsieur de Suttières,
Arborant sans vergogne un faux nez en corail,
Par son style auvergnat charme les culottières
Et même porte ombrage à Ponson du Terrail.

Ce n'est pas très fin, mais il est curieux de voir quelle importance Banville voulait donner à sa querelle contre le « Bataillon de l'Ecole normale ». C'étaient gens peu estimés des artistes, mais encore plus mal vus du gouvernement ; cela faisait oublier un peu les strophes sur Véron ; la Muse funambulesque n'avait plus l'air de s'en prendre aux seuls partisans et aux seuls protégés de l'Empire ; le volume grossissait, mais non pas le nombre des allusions frondeuses ; l'esprit d'opposition, très net dans le premier recueil, était plus discret dans le deuxième ; les plaisanteries un peu vives étaient perdues dans une foule de plaisanteries plus innocentes.

Une autre modification transforma encore ce petit livre : avant la préface, on imprima un *Avertissement* du poète, une lettre de Victor Hugo, des stances d'Auguste Vacquerie et une lettre d'Hippolyte Babou « sur l'auteur des *Odes funambulesques* ». Seul, Hugo semblait prendre au sérieux, presque au tragique, les plaisanteries de Banville : « Sous ces grimaces, disait-il, quel masque douloureux et sévère de l'art et de la pensée indignée ! » Il faut entendre, évidemment, « indignée par la tyrannie impériale » ; mais c'est le seul passage où soit rappelé le caractère politique des *Odes funambulesques* ; Vacquerie et Babou réservent tous leurs éloges à leur fantaisie délirante :

C'est insolent comme Panurge
Et c'est charmant comme Ariel !

C'est Rosalinde qui s'enivre,
C'est la rue et c'est le château...

Bottom, à vingt ânes pareils,
Tend son dos à Puck qui le monte,
Et Scapin bâtonne Géronte
Avec un rayon de soleil.

Ce démon lyrique et satirique... a mis le pied dans le ruisseau, il a balancé sa tête dans la nue ; il a tutoyé les dieux et les hommes, secouant lestement en plein Olympe la boue des ruisseaux de Paris, comme si ç'eût été du tabac d'Espagne émietté sur la dentelle de son jabot, et versant à flots l'ambroisie céleste sur sa belle chevelure incandescente qui s'est trop approchée du soleil ! [III, 2e éd. (1859), 9 et 10.]

A vrai dire, parmi toutes ces gambades, toutes ces pirouettes de clown et d'acrobate, le poète ne perd pas une occasion de débiter « mille gentillesses impertinentes

... à cette société prosaïque et financière, maussade et frivole tout à la fois, indifférente par sécheresse et dédaigneuse par myopie *Ibid.*, 13 ;

mais on rit trop pour comprendre, et surtout pour méditer ! On ne garde que le souvenir d'une délirante bouffonnerie :

En fermant votre livre... je vois la Vénus de Milo jouant Colombine, le Bacchus indien mimant Arlequin et l'Apollon du Belvédère avec les deux bosses de Polichinelle.

Il ressort, de tout cela, qu'on aurait tort de chercher dans les *Odes funambulesques* autre chose que de joyeuses fantaisies, de folles arabesques. L'avertissement est encore plus affirmatif :

En écrivant à ses heures perdues les *Odes funambulesques*, l'auteur n'avait pas cette fois essayé de créer une manifestation de sa pensée ; il cherchait seulement une forme nouvelle... une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle et qui procéderait du véritable génie de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques. [III, 3.]

Ainsi les *Odes funambulesques* ne sont plus que des études de rythmes, des essais de plaisanteries en vers, depuis la jolie pointe de Marivaux jusqu'à la facétie énorme qui fait rire « à ventre déboutonné ». Est-ce vraiment là ce que Banville voulait faire deux ans auparavant, lorsqu'il déclarait qu'il chantait « pour se consoler de tant de médiocrités » et pour ne pas « mourir de dégoût » ? [III, 7].

L'édition de 1859 n'est donc pas seulement une édition augmentée : c'est surtout une édition corrigée, où la fantaisie l'emporte sur la satire. Cet « amendement » s'imposait après les événements de 1857, et il faut reconnaître que Banville s'est tiré avec beaucoup d'esprit de cette conjoncture délicate : il n'a retranché de son livre aucune des pièces qu'on pouvait juger irrévérencieuses ; il l'a seulement modéré en l'allongeant ; ce fut une sorte de compromis entre sa reconnaissance et son indépendance ; la Muse funambulesque capitulait, mais avec tous les honneurs de la guerre. Cependant le poète s'était causé à lui-même, à son insu peut-être, un grave préjudice : attaquer à droite et à gauche l'impérialiste et le libéral, poser face à face Véron, dans un bain de siège, et Sarcey, sur le fauteuil de Voltaire, c'était montrer assurément que la politique n'était pour rien dans l'œuvre, mais c'était fournir une nouvelle preuve à ceux qui accusaient Banville d'être un poète sans principes, sans conviction, sans idées. Dire avec insistance au lecteur, avant qu'il ait lu un seul vers : « Tout ceci n'est que folies, gambades, mystifications ; tout au plus faut-il y voir des études de rythmes, mais jamais une manifestation de la pensée », n'était-ce pas s'incliner d'avance devant la solennelle condamnation que prononceraient les gens graves, les envieux, les poètes vertueux et les pédants ? On a trop répété qu'il n'y avait, dans les *Odes funambulesques*, que des jeux de rimes ; mais si jamais Banville a protesté contre cette injustice sommaire, les critiques ont eu, ce jour-là, le droit de lui répondre : « C'est vous le premier qui l'avez dit ! »

Il eût été préférable de ne pas l'en croire sur parole, de ne pas enregistrer si précipitamment un prétendu aveu, que démentait chaque page du livre. Les *Odes funambulesques* ne sont pas toutes de pures fantaisies ; ce sont des satires très personnelles, parfois très amères, mais aussi des satires d'une forme très spéciale. Satires d'un homme qui n'a rien de Juvénal, d'un homme qui veut rire quand même, non parce qu'il trouve tout risible, mais parce que le rire est la seule revanche de l'esprit contre la sottise. Or, comme la vérité n'est que rarement joyeuse, il a cherché dans la forme une bouffonnerie qui n'est pas au fond des choses ; mais cette forme, mais les jeux de mots les plus énormes cachent souvent, pour un lecteur averti, des épigrammes qui mordent au sang. Malheureusement, de telles œuvres ne peuvent se lire qu'avec un commentaire, et celui que Banville a donné est déjà bien insuffisant.

Comme on ne comprend plus, on est tout porté à croire, l'humaine paresse aidant, que le poète a seulement voulu s'amuser avec des rimes, qu'il a même pris à tâche de ne mettre aucune idée dans ses vers. Il le prétendait et, malheureusement, tout concourait pour établir cette légende. Ses ennemis — il n'en manquait pas — avaient trouvé un moyen simple et commode pour l'accabler ; ses amis, des littérateurs comme lui, n'étaient guère sensibles qu'à la technique, à la virtuosité de l'exécution ; le public enfin éprouvait surtout le besoin de rire ; il était las de luttes et d'émeutes, il voulait se détendre, maintenant que l'empire assurait, brutalement il est vrai, une tranquillité au moins relative. Il y eut à ce moment comme une renaissance de la littérature bouffonne : *le Chapeau de paille d'Italie* est de 1851, *la Grèce contemporaine* de 1855 ; entre *le Roi des montagnes* (1856) et *le Nez d'un notaire* (1862), deux éditions des *Odes funambulesques*. Pour Banville, c'était une nécessité de dire à ce public : « Vous savez, je ne suis qu'un clown ! » mais le public ne s'inquiétait guère s'il le disait par convenance ou par prudence ; le badaud voulait rire : « Un clown ? mais c'est tout ce que nous demandons ! »

CHAPITRE III

« Les Exilés »

I. — LA POÉTIQUE DES *EXILÉS*. — Banville de 1857 à 1867. — *La Mer de Nice*. — Banville et l'empire. — *Nice française*. — La REVUE FANTAISISTE. — Nouvelles déceptions ; qu'elles ont influé sur l'esprit des *Exilés*. — Mme Rochegrosse.

L'édition de 1857 et l'édition de 1874 ; *les Torts du Cygne* et *l'Exil des Dieux*. — Imitation de Heine et de V. de Laprade. — *Les Exilés* et *le Salon* de 1861. — Les dieux grecs et l'actualité dans *les Exilés*.

Penthésilée et *Dioné* ; comment Banville traduit Quintus de Smyrne et Homère. — *L'Education de l'Amour* et Ronsard. — *Les Loups*. — Les dangers de la manière flamboyante : *Roland* et *la Belle Aude*. — Faiblesse de la poésie amoureuse dans *les Exilés* : les *Améthystes*, *le Cher Fantôme*.

La véritable poésie personnelle : *les Roses de Noël*. — Oraisons funèbres de poètes ou d'artistes.

BIBLIOGRAPHIE. — *La Mer de Nice* est formée de six lettres adressées au directeur du MONITEUR, qui parurent dans les numéros des 7 et 28 janvier, 22 février, 7 avril, 15 mai et 2 juin 1860. Elles étaient intitulées simplement *Nice*. — Elles parurent en volume, sous le titre de *la Mer de Nice, lettres à un ami*, chez Poulet-Malassis, dans les premiers jours de 1861 ; la dédicace à Marie Daubrun est datée de Bellevue, 1er novembre 1860, et le volume est annoncé dans la REVUE ANECDOTIQUE du 30 novembre. Ce volume, devenu assez rare, n'a pas été réédité.

Nice française n'a eu qu'une édition dont on trouvera le titre complet p. 215. D'après A. Laporte (*Bibliographie contemporaine*, Paris, 1884, I, p. 125), cette brochure serait devenue très rare ; la Bibliothèque nationale ne la possède pas, la Bibliothèque municipale de Nice en a conservé un exemplaire.

Les Exilés parurent pour la première fois chez Lemerre en 1867. Cette première édition ne contient pas la Préface ni les pièces suivantes : *Némée, Tueur de monstres, Penthésilée, Dioné, la Cithare, A Th. Gautier, Baudelaire, la Bonne Lorraine*. Mais elle contient en plus les *Améthystes* et la moitié des *Princesses* (sonnets II à V et VII à XII).

Les vingt sonnets des *Princesses* ont été publiés à part chez Lemerre,

en 1874 ; ils sont annoncés dans LE NATIONAL du 21 octobre. Les *Améthystes* ont été publiées en 1862, chez Poulet-Malassis, et en 1889 dans la petite collection Lemerre, avec *les Stalactites*, les *Odelettes* et *le Forgeron*.

Les Exilés, Améthystes et *les Princesses* ont formé le tome II des *Poésies complètes* (Charpentier, 1874), avec les *Odelettes*, les *Rimes dorées*, les *Rondels* et les *Ballades*.

Les pièces suivantes avaient paru déjà dans différents périodiques :

1° Dans la REVUE EUROPÉENNE : *Au Laurier de la Turbie* (15 mars 1860), *le Cher Fantôme* (31 août), *l'Ange, l'Aveugle* (30 avril) ;

2° Dans la REVUE FANTAISISTE : *l'Ame de Célio* (15 avril 1861), *la Source* (1er mai), *la Reine Omphale* (15 juin), *Amédine Luther* (15 août), *Erinna* (1er septembre) ;

3° Dans LE PARNASSE CONTEMPORAIN : *La Reine de Saba* (1866)[1], *la Cithare* (1869) ;

4° Dans LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE : *Penthésilée* (26 octobre 1872), *le Casque*[2].

La Bonne Lorraine parut dans L'OFFRANDE, un volume in-8°, s. d., publié par la Société des Gens de Lettres au bénéfice des Alsaciens-Lorrains ayant opté pour la nationalité française.

Les dix années qui séparent la publication des *Odes funambulesques* de la première édition des *Exilés* (1857-1867), représentent la période la plus curieuse de la vie de Banville. C'est le moment des grandes tristesses, des découragements que la maladie rend plus douloureux encore, et c'est aussi l'époque du succès — du succès officiel pour ainsi dire. Voir disparaître — et douloureusement — les meilleurs de ses compagnons d'armes, voir grandir chaque jour l'inintelligence artistique d'une société grossièrement frivole, et rencontrer au même moment une élite pour vous applaudir et l'affection d'une femme pour vous consoler du passé, c'est une réparation que la vie n'accorde pas à tous : Banville fut parmi les heureux qui purent jouir d'une semblable fortune.

La maladie qui le contraignit à faire un long séjour dans la maison de Bellevue le tourmenta jusqu'en 1862. A la fin de 1859,

1. Sonnet X des *Princesses*.
2. Sonnet VI des *Princesses*.

on le croyait perdu ; il partit pour Nice, dernier recours des poitrinaires ; Camille Doucet lui avait remis une lettre de recommandation pour le consul de France : il ne put en faire usage et dut s'aliter dès son arrivée[1]. Aux souffrances physiques s'ajoutait le chagrin de l'homme qui se sent vieillir méconnu. En 1856, au lendemain des *Odelettes*, Ch. Asselineau protestait contre l'injustice du public :

Aujourd'hui M. de Banville, après avoir publié deux livres de poésies remarquables et répandu dans les journaux, dans les revues, de nombreuses pages d'une prose savante, correcte, pleine de nombre et de mouvement, est encore considéré par bien des gens comme un jeune écrivain qui promet. REVUE FRANÇAISE, 1856. Reproduit en tête de la 2e édition.]

Lui-même s'apercevait bien de cette indifférence et il en souffrait. Qu'importe, écrit-il à sa mère,

Qu'importe si l'on écoute
Avec dédain trop souvent
Ma voix par les pleurs voilée ! [II, 85

et, dans *le Cousin du Roi* (4 avril 1857), il faisait dire par Dufresny ces vers, où se devine sa tristesse :

Je suis bien fatigué !
Quels sont les vieux amis qui de moi se souviennent ?
Et la gloire qui fuit ! les quarante ans qui viennent !
Encor si la maison n'était pas vide ! Mais
Etre triste, être seul, être pauvre, et jamais
Ne voir sur ces murs froids que l'ennui décolore
Ce sourire indulgent qui me rendrait l'aurore ! [Sc. 8.]

Rien ne porte à croire qu'il ait été abandonné de ses vieux amis, mais il voyait mourir l'un après l'autre tous ceux qui méritaient en France le nom de poètes ; en 1857 Musset, en 1858 Brizeux, en 1859 Desbordes-Valmore, en 1863 Vigny ; Baudelaire devait partir à son tour en 1867 et déjà il luttait sans relâche contre la maladie et contre de perpétuelles difficultés d'argent. Cependant le public

1. J'ai vu, dans les collections de M. E. Charavay, la lettre que Banville adressait au consul, pour s'excuser de ne lui avoir pas fait visite dès son arrivée.

sifflait *Henriette Maréchal*[1], mais Offenbach et Hervé faisaient fortune ; le parquet, de son côté, poursuivait les *Fleurs du Mal* et *Madame Bovary*. Le moyen pour un cœur d'artiste de ne pas s'emplir de tristesse en voyant la mort qui frappe tout autour de lui et presque toute la société conjurée pour décourager les vrais talents ?

Mais, loin de Paris, du journal et du théâtre, il ne tardait pas à reprendre force et courage : la tiède gaîté d'un ciel toujours ensoleillé, les effluves salubres d'une mer de saphir et d'améthyste eurent bientôt rendu un peu de santé au malade, au poète beaucoup de joie. On peut suivre les étapes de cette résurrection dans les feuilletons qu'il écrivit pour le MONITEUR et qui furent plus tard réunis sous le titre de *la Mer de Nice*. D'abord il jouit paresseusement de cette lumière dorée, de cet hiver plus doux que nos printemps, de cette berceuse des flots caressante et séductrice comme un chant de sirènes ; mais bientôt le convalescent est pris d'un besoin d'activité ; « Lève-toi et marche ! » lui dit cette nature féerique, et le voilà parti sur la Corniche, dans la gorge sauvage du torrent Paillon, ou sur cette Méditerranée, toute peuplée pour lui d'Océanides et de Déesses. Et c'est alors un enthousiasme de chaque minute, un hymne sans fin à la gloire de ce paradis des poètes, l'Esterel aux rochers couleur de pourpre, la Turbie et son laurier géant, la Bordighera dont les palmiers centenaires s'élancent vers le ciel, comme si, pareils à nos âmes, ils voulaient retourner dans leur vraie patrie ; Monaco enfin, Monaco tout fleuri de violettes et de roses, de caroubiers écarlates, d'euphorbes gigantesques et de cactus aux corolles de sang, aux tiges fantastiques, qui semblent des hydres ou des glaives d'archange. Puis, la joie revenue, reviennent aussi le rire et l'ardeur batailleuse : nous entendons affirmer, le plus sérieusement du monde, que les croupiers de Monaco sont de merveilleux automates, tout à fait « pareils à des personnes naturelles », mais faits de ressorts et d'engrenages : car un simple mortel peut bien voler, mentir, siffler les beaux vers et même applaudir des opérettes, mais il ne saurait, sans devenir idiot, répéter ainsi, pendant des heures, toujours sur le même ton : « Faites vos jeux, messieurs... Rien ne va plus... Rouge, impair, manque ! »

1. La chute d'*Henriette Maréchal* dut être d'autant plus pénible pour Banville qu'il avait insisté vivement auprès des Goncourt pour qu'ils consentissent à donner leur pièce au Théâtre français. [Cf. la Préface d'*Henriette Maréchal*.]

Ailleurs est signalé avec dédain Menton, une petite ville pleine de bourgeois « qui prennent au sérieux leur cercle et leur partie de dominos » ; ailleurs c'est un plus noble adversaire, Victorien Sardou, qui donna pour asile à l'agonie de Rachel la plus prétentieuse, la plus poncive, la plus sotte villa que jamais bourgeois ait déshonorée de rocailles, de fausses ruines, de cartonnages et de papiers peints. Sous prétexte de raconter son pèlerinage aux lieux qui virent expirer la grande artiste, Banville, pendant un feuilleton entier, s'acharne, avec la plus réjouissante férocité, contre le malencontreux propriétaire de cette insipide bâtisse ; le soleil de Provence a ressuscité la Muse funambulesque.

D'autres événements achevèrent l'œuvre du soleil et des roses : réconcilié pour un moment avec le pouvoir, Banville allait voir enfin son talent récompensé dignement ; de nouveaux et jeunes amis allaient lui rendre quelque confiance en l'avenir, enfin il rencontrait, au même moment, celle dont l'affection allait transformer sa vie.

Depuis les *Odes funambulesques* un grand changement était survenu dans la politique impériale : malgré les clameurs des ultramontains, Napoléon III aidait l'Italie à conquérir son indépendance ; il annexait pacifiquement deux provinces à la France, donnait un coup d'épée dans l'œuvre de la Sainte-Alliance et renouait la tradition révolutionnaire des guerres entreprises pour délivrer les nationalités opprimées. Quels qu'aient été les motifs secrets de cette politique, elle dut plaire à un homme qui avait conservé de son éducation, de sa jeunesse, une sorte de sentimentalité républicaine. Banville était encore à Nice lorsqu'on fêta l'annexion : il écrivit à cette occasion un curieux à-propos qui fut récité le 14 juin sur le théâtre de la ville. Cette pièce n'a jamais été rééditée, à ma connaissance, et les exemplaires en sont devenus assez rares. Ce n'est pas un chef-d'œuvre : on y trouve, comme dans toute littérature officielle, du banal et du convenu ; mais il est intéressant de voir ce que le poète a loué chez l'allié de Victor-Emmanuel. Les deux Napoléon représentent, pour l'auteur de *Nice française*[1], les continuateurs et, pour ainsi dire, les exécuteurs

1. *Nice française*, scène lyrique ; *le Vœu de Nice*, ode ; *le Vingt avril*, stances d'anniversaire ; récitées sur le Théâtre français de Nice par Mlle Marie Daubrun. Nice, imprimerie Suchet fils, in-8°.

testamentaires de la Révolution : ils sont les « fils de quatre-vingt-treize » [p. 6] ; l'oncle parcourut l'Europe « sur ses pas traînant la Liberté », et le neveu, à son tour, vient de venger un peuple opprimé par la vengeance des rois :

... jamais je n'ai tiré l'épée
Que pour l'honneur du monde et pour la foi trompée ;
Et quand un peuple auguste, ivre de maux soufferts,
Mourant, désespéré, flétri, chargé de fers,
Voit que tout l'abandonne, et que sa destinée
Le poursuit lâchement, à sa perte obstinée...
... S'il pense que la France et Dieu lui resteront,
Il s'écrie, embrassant encor cette espérance :
« Je ne périrai pas... il me reste la France ! » [p. 8.]

Bien significative encore cette allusion à l'hymne révolutionnaire, plus d'une fois interdit par la police impériale :

Il s'éveille, ce chant qui poussa nos armées,
Et résonna des flots du Tibre aux flots du Rhin ;
J'entends *la Marseillaise* et ses notes d'airain ! [p. 8.]

Qu'importe après cela que la scène se termine par un assez médiocre *Domine salvum* sur l'air de *Partant pour la Syrie !* [p. 15.] C'était le couplet obligatoire, et Banville a satisfait tant bien que mal aux exigences du cérémonial : il n'en a pas moins célébré, dans la politique de Napoléon III, ce qui pouvait apparaître au public comme une reprise des traditions républicaines.

A l'intérieur, le régime de l'empire autoritaire semblait également se relâcher ; la presse retrouvait une ombre de liberté, et c'était encore, assurément, un spectacle agréable pour un homme qui avait pu connaître, par expérience personnelle, les tracasseries que la police infligeait aux écrivains. Mais ce qui dut particulièrement toucher Banville, c'est la nouvelle attitude que prenait l'empereur à l'égard des artistes : il ne s'agissait plus de couvrir de fleurs la littérature moralisatrice, encore moins de faire créer par Véron et Sainte-Beuve une poésie impériale ; le goût personnel de Napoléon III, sans doute aussi l'influence de la princesse Mathilde et peut-être le secret désir de déplaire à la bourgeoisie réactionnaire inspiraient une série de mesures hardiment novatrices : en 1861, on joue *Tannhäuser* à l'Opéra ; en 1863, s'ouvre le « Salon des Refusés » et, quelques mois plus tard, une tentative de réforme

dans l'enseignement des Beaux-Arts soulève de violentes colères à l'Institut. C'était le libéralisme artistique après le libéralisme politique : y aurait-il encore de beaux jours pour l'art et la poésie ? On put un moment l'espérer.

La Mer de Nice et *Nice française* valurent au poète la croix de la Légion d'honneur en 1860 ; en 1863, les frères Lionnet font applaudir aux Tuileries une saynète qu'il avait composée pour eux [1] ; en 1864, ses *Fourberies de Nérine* sont jouées chez la princesse Mathilde : l'empereur complimente l'auteur et s'entretient avec lui des réformes libérales qu'on pourrait apporter à la réglementation des théâtres [L'ARTISTE, 1er mars 1864] ; en 1866 enfin, il était invité au château de Compiègne, où l'on jouait *Gringoire* [2]. Il ne manquait plus à la gloire de Banville que d'être salué comme un maître par la jeunesse littéraire ; or, en 1861, Catulle Mendès réunissait à la REVUE FANTAISISTE quelques recrues et quelques vétérans, dont Banville faisait partie. Avec Léon Cladel, Alphonse Daudet, Glatigny, Gozlan, dont les cinquante-huit ans avaient vu l'âge héroïque du romantisme, Monselet, Baudelaire, Philoxène Boyer, Jules Noriac, il allait tenir tête aux élégants abonnés de l'Opéra, comme jadis les Jeune-France aux classiques du Théâtre français. Au contact de cette jeunesse, le poète redevenait vaillant ; s'il constatait la défaite irrémédiable du romantisme, il s'en consolait en considérant les résultats acquis :

> Le romantisme a été vaincu, mais à la façon des *Précieuses* du XVIIe siècle qui ont succombé, mais en imposant toutes leurs volontés et en laissant leurs conquêtes inattaquables. [L'ARTISTE, 15 mars 1864.]

Non seulement il ne désespérait pas, mais il disait assez rudement leur fait aux Jérémies :

> J'entends bien dire autour de moi que la poésie va se mourant ; ce cri obstiné me paraît avoir justement la même valeur que les prédictions relatives à la fin du monde. Tous les vingt ans, les niais, les impuissants et les débiteurs insolvables inventent un nouvel an mil ; l'an mil se passe, ceux qui devaient de l'argent en doivent toujours, ceux qui n'ont pas planté de cerisiers ne recueillent pas de cerises et ceux qui étaient des imbéciles restent des imbéciles. [*Ibid.*, 1er février 1864.]

1. *Souvenirs des frères Lionnet*, p. 40.
2. Alph. Leveaux, *le Théâtre de la Cour à Compiègne pendant le règne de Napoléon III*.

Pourtant Banville, décoré, restait pauvre, la REVUE FANTAISISTE attendait vainement l'abonné et son rédacteur en chef faisait, à vingt ans, quelques semaines de séjour à Sainte-Pélagie. Aussi bien tous les espoirs que l'empire avait fait naître un instant ne tardaient pas à s'évanouir : Mentana faisait oublier Solférino ; les élections de 1863 profitaient surtout à la bourgeoisie orléaniste, Thiers devenait le coryphée de l'opposition. D'autre part, Wagner quittait Paris sous les ineptes sifflets d'une cabale scandaleuse ; à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Ecole de Rome, les tentatives de réforme aboutissaient à un compromis qui ne satisfaisait personne. Après une brève éclaircie, le ciel redevenait sombre ; les plus clairvoyants ne savaient plus exactement ce qu'ils devaient craindre et ce qu'ils pouvaient encore espérer. Cette incertitude, ce trouble des esprits se voit nettement dans *les Exilés :* ce très beau livre manque d'unité : certaines pages sont pleines d'espoir, d'autres sont amères et découragées ; l'ensemble est composite, sinon disparate. Pourtant, c'est la confiance qui, tout compte fait, l'emporte. Qui donc lui a rendu l'espoir ? Mme Rochegrosse, qu'il vient de rencontrer.

C'est en 1863 qu'il lui adresse pour la première fois des vers : elle venait de perdre sa petite Jeanne, un malheureux bébé d'un an, voué à la mort dès sa naissance. Elle restait seule avec son fils Georges, âgé de quatre ans. Banville aimait beaucoup les enfants : il se prit pour celui-là d'une affection toute paternelle. De son côté, Mme Rochegrosse ne fut pas seulement pour lui

> ... la douce compagne
> Dont les regards vous font un ciel dans la maison [II, 86],

ni la bonne ménagère qu'il a chantée dans une de ses ballades [II, 382] : elle était pieuse, et ne fut sans doute pas étrangère à l'espèce de rénovation du sentiment religieux que l'on constate dans *les Exilés*. Il a dédié à « sa chère femme » ce livre de *foi* et d'*espérance :* il est probable qu'elle l'avait mérité, qu'elle avait contribué un peu à donner une allure toute chrétienne au panthéisme païen de son inspiration. Seulement une bonne partie des *Exilés* était déjà composée à cette époque, et ce sourire de femme éclaire seulement les dernières pièces ; les autres furent écrites dans la tristesse et la solitude. Cela contribue encore à faire de ce recueil une œuvre extrêmement complexe et difficile à juger.

Une différence matérielle nous montre que la pensée de Ban-

ville est encore hésitante en 1867 et que, de 1867 à 1874, elle a évolué vers une philosophie plus sereine et plus confiante. On a déjà vu qu'il avait accoutumé d'écrire pour chacun de ses recueils un prologue et un épilogue en vers, qui annonçait ou résumait — plus ou moins clairement — l'esprit de l'ensemble : or, en 1874, il a déplacé et remplacé les deux pièces qui ouvraient et fermaient le recueil de 1867. Cette première édition avait une allure franchement pessimiste, avec un souvenir de l'ironie funambulesque dans ce qu'elle eut de plus amer. Elle commençait par *les Torts du Cygne* [II, 81] : des corbeaux, qui ressemblent fort à M. Prudhomme, insultent à la blancheur indécente de ce vilain oiseau

Barbouillé de lys et de neige ;

cependant, un oiseau de proie fond sur le cygne et le frappe au cœur : aussitôt s'élève sur les eaux du lac un chant mélodieux, qui ravit toutes les créatures, les ânes exceptés :

Que nous veut ce mauvais chanteur ?
Nous savons des airs bien plus crânes !

et le mélodieux agonisant expire sous ces outrages, consolé cependant par les anges qui viennent saluer en lui leur frère. Bien que le symbole ne soit pas plus expliqué que dans *le Saut du Tremplin*, il est facile de reconnaître l'artiste, exilé parmi les sots et les cuistres, voué à la douleur et au mépris. Heureux celui qui peut supporter de telles épreuves sans faiblir et se dire, avec un légitime orgueil, qu'il est resté fidèle à la Muse ! Telle est la pensée sur laquelle se terminait le livre :

Vingt autres comme moi, beaux, forts de leur jeunesse,
Musiciens aux fronts pensifs, que décoraient
Aussi de longs cheveux d'or éclatant, juraient
De t'adorer, jaloux, jusqu'à leur dernière heure...
... Les autres sont partis, Muse. Je suis resté. [II, 142.]

Banville voulait-il donc pleurer seulement la misère morale et l'isolement de l'artiste ? On le croirait à lire ces deux pièces ; mais, dès 1867, son livre avait déjà un sens plus large et plus humain : sa pitié allait aussi « à ceux qui sont exilés dans la pauvreté, dans le vice, dans la douleur » [II, 4], à tous ceux dont « je ne sais

quel plomb vil » retient l'âme captive [II, 88], à tous ceux qui vivent courbés sous le joug de l'Amour, du Dieu jeune et féroce, nourri de sang et de larmes [II, 62, 91], à tous les hommes en un mot. Et d'autre part ce « formidable exil » de la terre ne sera pas sans fin ni terme : non seulement la mort délivre, embellit, divinise l'être, mais pendant la vie terrestre même, l'homme peut apercevoir, grâce à l'artiste, l'azur de la patrie céleste [II, 142]. Cette double idée de la compassion universelle et de l'art consolateur se trouvait déjà dans le livre de 1867, mais elle se dégageait mal, elle était comme perdue dans la masse : en 1874 seulement, elle a été mise en pleine lumière, lorsque Banville, modifiant l'ordre de ses poèmes, remplaça *les Torts du Cygne* et les vers *A la Muse* par *l'Exil des Dieux* et *le Festin des Dieux*.

L'Exil des Dieux offre un curieux exemple d'un procédé de « contamination » cher à Banville : il y reprend une idée que Laprade avait développée en 1841 dans *Eleusis*, mais il y mêle des souvenirs de la *Malédiction de Cypris* et d'autres, plus précis et plus nombreux encore, du *Nord-See* de Heine. Nous sommes dans les bois de la Germanie, au bord de la mer, au temps où l'empereur Constance vient de se faire chrétien ; les Dieux chassés de l'Olympe errent à l'aventure dans la nuit : Zeus n'est plus qu'un vieillard, l'arc d'argent d'Apollon est rompu, le rameau d'or s'est flétri dans la main d'Hermès. Tels les avait déjà vus le poète allemand :

> Voici Kronion, le roi du ciel ; les hivers ont neigé sur les boucles de ses cheveux, de ces cheveux célèbres qui, en s'agitant, faisaient trembler tout l'Olympe. Il tient à la main sa foudre éteinte... Le jeune Phébus Apollo penche tristement la tête ; sa lyre, qui résonnait d'allégresse au banquet des Dieux, est détendue. Héphaistos semble encore plus sombre et véritablement le boiteux n'empiète plus sur les fonctions d'Hébé et ne verse plus, empressé, le doux nectar à l'assemblée céleste... et depuis longtemps s'est éteint l'inextinguible rire des Dieux.

Ils s'en vont, résignés ; de nouveaux Dieux les chassent comme jadis eux-mêmes ont chassé les Titans. Mais avant de sombrer dans la nuit, ils diront à l'homme quel châtiment punira son crime sacrilège : les Dieux sont morts, l'Univers est vide. « Adieu l'amour ! adieu la poésie ! » s'écriait le chœur d'*Eleusis* :

> Adieu les songes d'or qui pleuvent des vieux aulnes,
> Les meutes d'Artémis et la syrinx des faunes !

Un deuil silencieux va peser sur nos champs,
Car les Dieux ne sont plus qui conduisaient les chants.
A qui conterons-nous nos souffrances secrètes,
Et qui nous répondra dans les saintes retraites ?
Si la Nature est vide et si les Dieux sont morts,
S'il ne nous reste plus ici-bas que leurs corps,
Si les mers, les forêts, n'ont rien qui souffre et veuille,
Quand la vague se gonfle et quand tremble la feuille ;
Si tout enfin, les cieux, les vents, les eaux, les nuits,
Au lieu d'avoir des voix n'ont plus rien que des bruits,
Qu'écoutons-nous encor ? Sur nos lyres muettes
Penchons-nous pour pleurer et pour mourir, poètes ! [1]

Tel est le funèbre avenir qu'en une nouvelle malédiction Cypris annonce à l'ingrate humanité :

Homme, vil meurtrier des Dieux, es-tu content ?
Les bois profonds, les monts et le ciel éclatant
Sont vides, et les flots sont vides : c'est ton règne !
Cherche qui te console et cherche qui te plaigne !
Les sources des vallons boisés n'ont plus de voix,
L'antre n'a plus de voix, les arbres dans les bois
N'ont plus de voix, ni l'onde où tu buvais, poète !
Et la mer est muette, et la terre est muette,
Et rien ne te connaît dans le grand désert bleu
Des cieux, et le soleil de feu n'est plus un Dieu !... [II, 11.

Voilà de quel mal souffrent les mortels ; en chassant les Dieux, ils se sont exilés eux-mêmes, ils se sont condamnés à la solitude au milieu d'une nature effrayante et vide que n'habitent plus leurs mystérieux amis. Mais le châtiment ne sera pas éternel, les Dieux reviendront de leur exil : les voici, réunis à nouveau devant un festin splendide,

Dans le brillant palais du roi Zeus, reconstruit
Au sommet d'un Olympe idéal et céleste. [II, 142.

Ce sont les poètes qui les ont ramenés, et qui, du même coup, ont rendu la joie à la terre :

...voici qu'en des âges plus doux
Les poètes nouveaux ont eu pitié de nous !

1. V. de Laprade, *Eleusis*, Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1841.

Tout est ressuscité dans l'aurore vermeille,
Et la sainte Louange avec nous se réveille.
Vois le ciel est vivant, les astres sont vivants ;
Une ode ivre de joie éclate aux quatre vents.
Partout, dans le flot clair et sur l'âpre colline,
Brille, nue en sa fleur, la beauté féminine ;
Les fleuves, tout emplis de rires ingénus,
Se soulèvent, charmés, sous les jeunes seins nus
Qu'on voit fuir et glisser vers les grottes obscures ;
Chevelures d'azur et vertes chevelures,
Les ondes, les rameaux frémissent de plaisir. [II, 147.]

Ainsi les accents douloureux du début s'achèvent par un cri d'espérance ; l'homme puni n'est point damné ; un Médiateur, qui souffre pour lui, le réconciliera avec les Dieux ; l'artiste rachètera les maudits et les exilés de la terre.

Si bien qu'en définitive l'homme de génie, malgré tout ce qu'il endure, est peut-être celui qui souffre le moins cruellement : il n'a pas oublié complètement la patrie céleste et

Balbutie encor des mots
Dont l'origine est divine. [II, 89.]

Non seulement l'avenir le venge des perfidies et des persécutions, mais pendant sa vie même, honni, misérable, il reste le héros souriant « d'un sourire vermeil » que la malice humaine ne saurait plus atteindre :

Le sage errant n'a plus ici-bas de prison.
Le délaissé qui n'a plus rien n'a plus de chaînes,
Sa demeure infinie a pour mur l'horizon ;
Il parle avec la source et vit avec les chênes ! [II, 37.]

Que lui importe l'indifférence ? ajoute Banville dans son *Salon* de 1861, qu'il faut avoir toujours présent à la mémoire en lisant *les Exilés :*

Il ne s'inquiète pas si la foule est attentive ou non, il lui apporte le pain de vérité et la parole de vie [1].

Ainsi va s'affirmant l'idée — entrevue dès *les Cariatides* — de

1. Revue fantaisiste, 1er juin 1861.

l'apostolat poétique, « du rôle orphique du porte-lyre »[1]. Banville, toutefois, ne fait du poète ni « le pilote qui lit dans les cieux la route du navire », ni le « Mage » qui vaticine. Artiste, il ne doit agir que par les ressources propres de l'art, par la toute-puissance de la beauté. Tel Héraclès, au moment d'étouffer le sanglier d'Erymanthe, se dit :

... Qui sait pourtant
S'il voyait dans les cieux le soleil éclatant,
Ce que redeviendrait cet animal farouche ?
Peut-être que les dents cruelles de sa bouche
Baiseraient l'herbe verte et frémiraient d'amour,
S'il regardait l'azur éblouissant du jour ! [II, 15]

tel le poète peut et doit élever les âmes, mais il n'a besoin pour cela ni de moraliser ni de combattre ; il lui suffit de relever les têtes mortelles vers le ciel, de leur faire contempler la joyeuse, surnaturelle, divine harmonie.

Cette harmonie, qui est proprement la Beauté, existe au fond de toutes choses, sous les accidents de l'apparence, qui simulent le désordre et la laideur ; il s'agit seulement de l'y retrouver, mais celui-là seul peut y parvenir qui est un véritable artiste, qui croit pieusement en la Vie belle et rythmique. Les autres « font joli », c'est-à-dire qu'ils ajoutent aux choses de prétendus ornements, arbitraires caprices de la mode, ou bien « font vrai », au sens où l'entendent les réalistes, c'est-à-dire sans dépasser l'apparence instable et triste pour atteindre l'âme éternelle et belle des choses. Voici par exemple un dessinateur tout à fait remarquable, au Salon de 1861 : le sous bois qu'il expose est vraiment sauvage et quasi fantastique, « le crayon convulsif » de cet habile artisan

... crée à son gré le chaos, la lumière, les animaux horribles et les branches avides de sang ;

ce n'est point cependant une véritable œuvre d'art que ce dessin : Bresdin a manqué de confiance, il est entré dans « la noire ville des feuilles » et n'a vu que le désordre et l'horreur, « les sinistres enchantements et les sombres magies qui se dressent devant nous » :

Mais, si M. Bresdin avait osé s'avancer plus loin et marcher résolu

1. J. Gasquet dans L'EFFORT, 15 janvier 1900.

vers la lumière, s'il avait osé être le chevalier confiant qui regarde l'enfer d'un œil où rit la sérénité bleue et qui, contre les grimaçantes visions, tire résolument son glaive d'or, il aurait vu que, devant les premiers éclairs du regard serein et du glaive sacré, les enchantements s'en vont en fumée, les magies se dissipent, et l'harmonie, vraie âme surnaturelle des choses, rentre dans la création soumise par les dieux et par les hommes aux lois triomphantes de la musique. Alors vous la trouverez encore vivante, la grande nature, mais de sa vie réelle et non d'un cauchemar fantasmagorique [1].

Cette vie « réelle », c'est une vie humaine : quand on voit la nature vraie, on y découvre « les dryades frémissantes, les bras amoureux qu'elles lèvent vers le ciel, le bleu regard des naïades éperdues dont les chevelures dénouées se mêlent aux flottantes chevelures des saules, les jambes fauves des sylvains joueurs de flûte, l'escadron aux seins de neige de la chasseresse qui, dans les sillons de blanche lumière, passe avec son arc d'argent ». L'honneur impérissable des vieux Hellènes est d'avoir deviné partout, sous la matière, des créatures et des âmes humaines ; ceux qui se nomment artistes, en ce siècle de bourgeoisie, ont renié les Dieux ; de là leur impuissance :

Pas un peintre ne s'est souvenu d'Apollon Lycien, d'Artémis la chasseresse, d'Aphrodite à la ceinture d'or, d'Héré aux pieds charmants ! Et aussi que leurs torses sont laids ! que leurs batailles sont lâches ! que leurs portraits sont bêtes !

Il faut revenir à ces vieilles fables si belles et si profondes ; c'est pour les artistes un devoir impérieux, en France plus que partout ailleurs,

... dans cette France, fille de Pindare et d'Homère, qui, tout enfant, balbutiait une chanson d'Anacréon et une ode d'Horace, dans ce pays de Ronsard, de Racine et de La Fontaine, qui doit tout à la Grèce des héros et des Dieux ! [2]

Le poète des *Exilés* a prêché d'exemple, il a ressuscité les dieux d'Hellas en un décor triomphal ; remarquons toutefois qu'il semble avoir mieux compris ou mieux aimé, dans cette mythologie, le sens humain que le sens naturiste. Sans doute, il n'ignore pas

1. Revue fantaisiste, 15 juin 1851.
2. *Ibid.*, 15 mai 1861.

qu'Athénè, Héra, Hermès personnifient des aspects du ciel, mais ce ne sont pas les divinités qu'il invoque le plus souvent. Apollon est toujours pour lui le dieu de l'harmonie, jamais le dieu solaire ; de même il a complètement laissé de côté le caractère solaire du mythe d'Héraclès : il n'a conservé que le lutteur et le justicier. Eros et Aphrodite enfin ne représentent ni le Désir ni la Fécondité universelle ; ce sont bien, l'une et l'autre, les divinités de l'amour humain, la Femme et « l'exécrable folie » qu'elle inspire, l'amour qui dompte les héros, qui désarme Hercule et l'agenouille aux pieds d'Omphale. Si Banville n'est pas insensible au charme de ces vieux mythes qui peuplent la nature d'êtres humains, il l'est bien moins encore à la beauté des légendes qui exaltent l'énergie de l'homme ou qui relèvent et ennoblissent sa misère en l'idéalisant : de là l'importance considérable que prennent, au détriment des autres Olympiens, Aphrodite et Héraclès, l'amour et l'héroïsme, puis, derrière ces deux coryphées divins, Thésée, Achille, les guerriers, Pasiphaé, Ariane, Hélène, les amoureuses. Dix des sonnets qui formèrent plus tard le petit recueil des *Princesses* figurent, en effet, dans la première édition des *Exilés*[1] ; ils y sont parfaitement à leur place.

Mais il ne suffit pas de rechercher dans la mythologie et l'histoire les épisodes qui permettront de glorifier la grandeur et la servitude humaines : célébrer les demi-dieux tueurs de monstres, les guerriers invincibles et chéris du ciel, les poètes, le meurtrier amour et ses victimes, c'était plus qu'une œuvre légitime : c'était un devoir ; mais il ne fallait pas détourner les yeux de la vie moderne. L'actualité tient une place considérable dans *les Exilés* ; le plus antique des poèmes est parfois inspiré par des préoccupations tout à fait contemporaines. Ne faut-il pas reprocher au siècle son inintelligence artistique, venger les Dieux qu'il outrage, montrer les Olympiens plus grands et plus splendides que jamais, lorsqu'on a le malheur de vivre au temps des gandins, du *Pied de Mouton*, des femmes peintes, des féeries qui sont des « boucheries » :

> Siècle de la lithographie coloriée, du cuivre estampé, des bijoux de zinc, âge où la mémoire d'Orphée a pu être insultée trois cents jours de suite sur un tréteau de baladin ?[2]

1. *Pasiphaé, Omphale, Ariane, Médée, Antiope, Andromède, Hélène, la Reine de Saba, Cléopâtre, Hérodiade.*

2. REVUE FANTAISISTE, 15 mai et 15 juillet 1861.

Sans daigner s'abaisser jusqu'à l'opérette, Banville s'attaque à Gustave Boulanger, un peintre habile qui n'est plus capable de comprendre l'antiquité : il faut lui faire voir ce qu'aurait dû être son tableau. L'Hercule aux pieds d'Omphale est pareil à quelque valet d'abattoir :

Certes, à cette musculature invincible, à ces pectoraux de Titan, on peut reconnaître le fils d'Alcmène, mais non pas à cette tête bestiale où jamais n'eussent mûri les vastes projets de celui « qui promenait partout l'éternelle justice ».

Ces lignes parurent dans la Revue fantaisiste du 1er juin ; le numéro suivant contient *la Reine Omphale*, où l'on voit un Hercule romantique, véritable ancêtre des chevaliers qui sauvèrent le petit roi de Galice et la Margrave de Lusace :

... comment pouvaient-ils,
Sans craindre avec raison que tout s'anéantisse,
Entraver le héros qui s'appelle Justice ?
Et ne savaient-ils pas que, sur cet astre noir,
Si tout les nomme Loi, je me nomme Devoir ? [II, 32.]

Le poète est venu au secours du critique d'art, pour dire comment il aurait fallu prêter au tueur de monstres des pensées dignes d'un Dieu.

Mais on ne saurait borner là le rôle du poète : quelque triste que soit l'époque, elle offre encore une plus riche matière à ses chants : n'est-il plus aujourd'hui de héros ? n'est-il plus, en dépit des bourgeois,

... des passants épris du beau et du juste, qui, au milieu d'hommes gouvernés par les vils appétits, se sentent brûlés par la flamme divine ? II, 4.]

Le féroce enfant, effroi des Dieux même, a-t-il cessé de lancer sur le troupeau des hommes ses traits envenimés ? Donc, chantons ceux qui combattent et ceux qui souffrent ; consolons les victimes en évoquant à leurs yeux l'image radieuse de Chrysis Aphroditè ; et quant aux héros, puisque pour eux « nulle espérance n'existe ici-bas », réveillons leur fierté, relevons leur courage, rendons à ces vaincus la confiance en l'équitable avenir. Ainsi doit s'expliquer le curieux mélange qu'offre ce livre où Brizeux se rencontre avec

Hésiode, Desbordes-Valmore avec la reine de Saba, les mythes de la *Théogonie* avec la chronique du jour.

Une dernière cause augmente encore la complexité de l'œuvre : non seulement elle renferme deux catégories de sujets, les antiques et les modernes, mais on y découvre, de plus, deux manières tout à fait différentes et comme deux poétiques opposées. Le plus embarrassant est que cette division ne correspond qu'à peu près à la précédente.

On a déjà vu plusieurs fois que Banville est surtout un coloriste ; cette aptitude particulière de son imagination à *voir* sa pensée en images éclatantes dut évidemment se développer encore à cette époque où la REVUE FANTAISISTE, puis L'ARTISTE (à partir de 1863), lui demandent des articles sur les Salons. On a vu, également, qu'il veut agir par les moyens propres à l'esthétique, c'est-à-dire — l'origine même du mot l'indique — par la sensation. Evoquer de belles images en vers harmonieux, tel est l'objet de la poésie : que l'esprit, charmé à son tour, réfléchisse et découvre dans le poème un sens caché, une idée haute et généreuse, tant mieux ; mais ce n'est pas au poète à provoquer ces réflexions, à commenter son œuvre en moraliste. Seulement tous les sujets ne peuvent pas subir cette transfiguration : l'antiquité s'y prête admirablement, parce qu'elle n'est plus et que nous la recréons par l'imagination ; au contraire ce qui est trop près de nous pour être tout à fait mort, se refuse à la métamorphose : s'agit-il de célébrer Victor Hugo ? Le poète a beau rappeler Hésiode et Eschyle, placer son héros au bord de la mer et l'égaler à la majesté de l'océan, faire de Guernesey un séjour de rêve, pareil à cette île d'Avallon où « le divin Heine » place le palais de la fée Habonde, il n'en reste pas moins que Hugo est un homme de chair et d'os, qui boit, mange, lit le journal, et reçoit des lettres quand le cabinet noir le permet : tout cela ne peut guère être représenté dans une gloire d'apothéose. Comment faire alors ? Il faut bien se résoudre à laisser de côté les images pour les idées abstraites, le tableau pour les réflexions morales. Aurons-nous alors une poésie antique et picturale, une poésie moderne et idéaliste ? Les choses ne vont pas si simplement : il est des sujets antiques qui sont de purs symboles et se refusent à la poésie plastique : tel le poème d'*Erinna* [II, 73] ; inversement, des sujets modernes peuvent par exception être transfigurés par la peinture ; il suffit pour cela qu'ils ne correspondent pas pour le

public à quelque image réelle déterminée ; tout ce qui concernera l'histoire intime du poète, tout ce qui sera poésie personnelle pourra se traduire de la sorte. Prenons garde cependant : c'est possible, mais c'est dangereux ; le sentiment ne peut pas toujours se traduire en image : il se peut qu'il y perde toute sincérité. Ce danger, Banville ne l'a pas toujours évité : admirable dans les poèmes antiques, sa palette somptueuse lui fut parfois plus nuisible qu'utile et nous devons nous féliciter qu'il ait, dans ses poèmes modernes, changé sa manière et préféré une poésie moins éclatante, plus proche de la rhétorique — au meilleur sens du mot — que de la peinture.

*
* *

Deux poèmes nous laissent voir avec une netteté remarquable la manière dont le poète transpose ce qu'il imite : *Penthésilée* et *Dioné* suivent d'assez près Quintus de Smyrne et Homère ; ce serait presque une traduction si Banville, à chaque instant, ne donnait une importance considérable aux détails plastiques indiqués seulement d'un mot bref et d'un trait léger par le poète grec :

Le fils de Pélée était accablé de douleur en voyant le corps aimable de la jeune fille dans la poussière... [1]

« L'amazone morte », quel beau sujet de tableau ! Banville n'y a pas manqué :

On détacha son casque au panache mouvant
Qui tout à l'heure encor frissonnait sous le vent,
Et puis on dénoua la cuirasse et l'armure ;
Et, comme on voit le cœur d'une grenade mûre,
La blessure apparut, dans la blanche pâleur
De son sein délicat et fier comme une fleur.
La haine et la fureur crispaient encor sa bouche,
Et sur ses bras hardis, comme un fleuve farouche
Se précipite avec d'indomptables élans,
Tombaient ses noirs cheveux, hérissés et sanglants. [II, 27.]

1. Quintus de Smyrne, *Posthomerica*, I, 718 :

Μέγα δ'ἄχνυτο Πηλέος υἱός
κούρης εἰσορόων ἐρατὸν σθένος ἐν κονίῃσιν

Elle est si belle qu'Achille ne peut retenir ses larmes ; mais, pour nous peindre sa douleur, le poète va-t-il nous dire :

Aussi les douleurs cruelles lui déchiraient le cœur, comme jadis, à la mort de son ami Patrocle ? [1]

Le souvenir de Patrocle est bien inattendu, le rappel est sec et abstrait, l'expression morte. Ici encore, Banville a traité en peintre la maigre indication du modèle :

Ses larmes de ses yeux brûlants en larges flots
Ruisselèrent, et, comme un lys pur qui frissonne,
Il baignait de ses pleurs le front de l'amazone.

Autour du héros il a groupé tous ses compagnons, gagnés à leur tour par la douleur de leur chef :

Tous ceux qui sur leurs nefs, jeunes et pleins de jours,
Pour abattre Ilios environné de tours,
L'avaient accompagné, fendant la mer stérile,
Frémissaient dans leurs cœurs, à voir pleurer Achille.

Chez Quintus de Smyrne, ils étaient occupés à des soins tout différents :

Les fils belliqueux des courageux Argiens détachaient en hâte les armes ensanglantées des morts et parcouraient la plaine en tout sens... [2]

Le détail est sans doute plus vrai, mais il introduit une idée de pillage, de sauvagerie, qui nuirait à la pureté rythmique du tableau ; sans compter que les paroles de Thersite seront bien plus insultantes si elles sont prononcées devant tous les Grecs. Mais comment présenter ce nouveau personnage ? On comprend à la rigueur qu'un Grec se soit contenté de le nommer ; la figure de l'homme n'était

1. Quintus de Smyrne, *Posthomerica*, I, 720 :

τοὔνεκα οἱ κραδίην ὀλοαὶ κατέδαπον ἀνίαι,
ὁππόσον ἀμφ' ἑτάροιο πάρος Πατρόκλοιο δάμεντος

2. *Ibid.*, I, 716 :

Καὶ τότ' Ἀργῖοι υἷες ἐϋσθενέων Ἀργείων
σύλεον, ἐσσυμένως βεβροτωμένα τεύχεα νεκρῶν
πάντῃ ἐπεσσυμένοι

pas moins connue que son nom ; au lecteur français il fallait rappeler le portrait qu'en trace Homère :

C'était l'homme le plus laid qui fût venu sous Ilios ; il louchait et boitait ; ses épaules étaient voûtées, sa poitrine rentrée ; le sommet de sa tête était pointu et de rares poils follets poussaient dessus...[1]

Mais seul Thersite, louche et boiteux et tortu[2]
Et chauve, et n'ayant plus sur son crâne pointu
Que des cheveux épars comme des herbes folles,
Outragea le héros par ces dures paroles.

Dans la suite, Banville s'éloigne de plus en plus de son modèle : il a réduit de plus de moitié les dix-huit vers d'injures que prononce Thersite ; il a totalement supprimé les trois vers où Quintus de Smyrne représente l'imprudent railleur, la mâchoire fracassée, crachant toutes ses dents avec son sang. Laissons donc cette comparaison, qui cesserait d'être instructive, pour examiner le second poème.

Dioné traduit, en l'abrégeant, un épisode fameux du cinquième chant de l'*Iliade* : Aphrodite blessée par Diomède :

Abattu par la roche énorme que sans aide
Seul, avait soulevée en ses mains Diomède,
Enée était tombé, sous le char de l'ardent
Fils de Tydée... [**II**, 38.]

La traduction est fidèle, mais Banville a supprimé tout un membre de phrase et relié plus étroitement ce début à la suite :

Le fils de Tydée prit une pierre énorme, que ne porteraient pas deux hommes de la force qu'ont aujourd'hui les mortels. Lui la brandit facilement, seul[3].

1. *Iliade*, II, 217 :

Αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν·
φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τὼ δέ οἱ ὤμω
κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθεν
φοξὸς ἔην κεφαλήν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.

2. Φολκός signifie, suivant les uns : *louche*, suivant les autres : *tortu*. Banville a traduit deux fois le mot.

3. *Iliade*, V, 302 sq. :

Ὁ δὲ χερμάδιον λάβε χειρὶ,
Τυδείδης, μέγα ἔργον, ὃ οὐ δύο γ' ἄνδρε φέροιεν,
οἷοι νῦν βροτοί εἰσ'· ὁ δέ μιν ῥέα πάλλε καὶ οἶος.

Cette manière de préciser le poids du rocher a quelque chose de naïf, qu'une poésie jeune peut, seule, se permettre ; une épithète un peu vague ne fera-t-elle pas voir à l'imagination du lecteur un guerrier et un projectile plus gigantesques encore ? Enfin, le personnage principal c'est Aphrodite protégeant son fils blessé : comme les bas-reliefs et les vases antiques, la poésie épique met tous les combattants au premier plan ; mais une peinture moderne ne peut ainsi dédaigner la perspective : il faudra sacrifier tous ces détails trop précis qui tireraient l'œil. Peu importe le poids de la pierre qu'a reçue Enée, et peu importe que le choc lui ait démis la cuisse. Ainsi, disparaissent à chaque instant, ces menues explications auxquelles se complaît la narration homérique : Diomède s'est arrêté pour faire emmener, par Déipyle, les chevaux d'Enée. Est-ce le moment, lorsqu'il s'agit de poursuivre une déesse ? Diomède ne peut songer qu'à ceci : l'adversaire qu'il a devant lui n'est pas redoutable :

Diomède, sachant qu'elle est faible, et non pas
Intrépide à guider les hommes sur ses pas
Vers le carnage, comme Enyo destructrice
Des citadelles, dont la mort suit le caprice,
Poursuivit Aphrodite en son hardi chemin
Et de sa lance aiguë il lui perça la main.

Traduction presque littérale d'Homère, sauf une large coupure à la fin :

Il poursuivit Cypris avec l'impitoyable airain, sachant qu'elle était une déesse faible et non de celles qui commandent les combattants à la guerre, comme Athéné et comme Enyo destructrice des villes. Quand il l'eut rencontrée en la poursuivant parmi la mêlée, le fils du magnanime Tydée étendit le bras et, frappant la déesse de sa lance aiguë, il blessa le dos de sa main délicate. La lance perça la peau à travers le voile divin, œuvre des Charites mêmes, à la naissance du poignet [1].

1. *Iliade*, v, 330 sq. :

ὁ δὲ Κύπριν ἐπώχετο νηλέϊ χαλκῷ
γιγνώσκων ὅτ' ἄναλκις ἔην θεός, οὐδὲ θεάων
τάων αἵτ' ἀνδρῶν πόλεμον κάτα κοιρανέουσιν,
οὔτ' ἄρ' Ἀθηναίη, οὔτε πτολίπορθος Ἐνυώ.
Ἀλλ' ὅτε δὴ ρ' ἐκίχανε πολὺν καθ' ὅμιλον ὀπάζων,
ἐνθ' ἐπορεξάμενος μεγαθύμου Τυδέος υἱός
ἄκρην οὔτασε χεῖρα μετάλμενος ὀξέϊ δουρὶ
ἀβλητῥήνῃ· εἶθαρ δὲ δόρυ χροὸς ἀντετόρησεν
ἀμβροσίου διὰ πέπλου, ὃν οἱ Χάριτες κάμον αὐταί,
πρυμνὸν ὕπερ θέναρος

Les six derniers vers, un peu longs pour peindre un geste prompt comme la pensée, ont été réduits en un seul. En revanche, ceux qui viennent ensuite ont été conservés et amplifiés :

Le sang immortel de la déesse coula, pareil à un fluide subtil, tel qu'il coule dans les veines des Dieux bienheureux. Car ils ne mangent pas le pain, ils ne boivent pas le vin noir ; c'est pourquoi leur sang est subtil et on les appelle Immortels [1].

... le sang précieux jaillit fluide et rose,
Délicieux à voir comme une fleur éclose,
Riant comme la pourpre en son éclat vermeil,
Et tout éblouissant des perles du soleil.
Car, pareils dans leur gloire à la blancheur du cygne,
Les Dieux ne boivent pas le vin noir de la vigne.
Ces rois, pétris d'azur, ne mangent pas de blé,
Et c'est pourquoi leur sang, qui n'est jamais troublé,
Court dans leurs veines, beau de sa splendeur première,
Comme un flot ruisselant d'éther et de lumière.

Jusqu'alors, Banville avait simplifié les descriptions de son modèle, mais le coloriste se retrouve dès qu'il faut brosser un tableau féerique de splendeur surhumaine. C'est qu'il tient à marquer fortement ce caractère surnaturel des Olympiens ; dans l'*Iliade* ils s'humanisent parfois beaucoup, encore que d'une manière charmante. Un moderne ne peut se permettre ce qu'autorisait la pieuse naïveté des temps homériques ; aussi, voyons-nous disparaître encore d'autres détails un peu trop terrestres. Aphrodite s'élance pour protéger son fils : son geste est délicieux, à la vérité, mais peut-être plus maternel que divin :

Elle entoura de ses deux bras blancs le corps de son fils et le cacha sous son péplos éclatant... [2]

1. *Iliade*, v, 339 sq. :

ῥέε δ'ἄμβροτον αἷμα θεοῖο,
ἰχώρ, οἷός πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν·
οὐ γὰρ σῖτον ἔδουσ', οὐ πίνουσ' αἴθοπα οἶνον·
Τοὔνεκ' ἀναίμονές εἰσι καὶ ἀθάνατοι καλέονται.

2. *Ibid.*, 314 :

Ἀμφὶ δ'ἑὸν φίλον υἱὸν ἐχεύατο πήχεε λευκώ·
πρόσθε δὲ οἱ πέπλοιο φαεινοῦ πτύγμα κάλυψεν

Chez Banville, au contraire, la déesse, bien que faible, montre encore une force digne des Immortels :

> ... Sa mère Aphrodite, au vent échevelée,
> L'emportait mourant, loin de la noire mêlée.

Lorsque Diomède l'a frappée, elle ne lâche pas son fils, comme dans l'*Iliade* [1], mais elle pousse des cris pareils à ceux « d'un aiglon furieux » : voilà bien une comparaison homérique, mais il est douteux que l'*Iliade* l'emploie jamais à propos de la Mère des Amours. Banville a laissé de côté les paroles fort peu respectueuses de Diomède, la prière d'Aphrodite à Mars, le dialogue entre Aphrodite et sa mère. Du long couplet où Dioné rappelle tous les maux que des mortels ont fait subir aux Dieux, il n'est resté qu'une courte période de six vers :

> Elle nommait tout bas les meurtriers des Dieux :
> Hercule, nourrisson de la guerre et, comme elle,
> Ivre d'horreur, blessant Héra sous la mamelle ;
> Ephialte, en dépit du Destin souverain,
> Mettant Arès lié dans un cachot d'airain,
> Et l'emprisonnant, seul avec la Nuit maudite.

Encore cette période est-elle au style indirect, comme si le poète avait voulu éviter de faire parler sa déesse et de lui donner une personnalité trop accusée. La Titane « au front démesuré », dont la tête « plonge dans la nue », semble une figure largement dessinée, puis effacée à demi, qu'on devine plus qu'on ne la voit, mystérieuse et redoutable. Elle n'a pas la lumineuse précision des figures homériques, c'est plutôt une divinité d'Hésiode, plus vague et plus grande.

Ainsi, les dieux et les héros antiques prennent dans ces poèmes une allure et un éclat vraiment surnaturels. Il est vrai que *Penthésilée* et *Dioné* sont postérieurs à la première édition des *Exilés*, mais on peut saisir les mêmes procédés dans une pièce publiée dès 1867, et visiblement inspirée de Ronsard. Les *Vers d'Eurymédon et de Callirée* racontent comment l'Amour fut allaité par des bêtes féroces et devint féroce comme elles ; c'est un thème cher à la

1. *Iliade*, v, 343 :

> Ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα ἀπὸ ἕο κάββαλεν υἱόν

Pléiade qui n'a pas laissé d'en abuser. Banville semble mettre une certaine coquetterie à reprendre cette idée banale, à la renouveler, à la transformer : de ce lieu commun, il a su tirer une suite de sujets qu'il a traités avec tout l'éclat et la magie de sa palette, dans *l'Education de l'Amour*.

Il a commencé par rappeler l'Eros de la *Théogonie,* le mystérieux Incréé, sorti du Chaos, le premier des Dieux, chassé par les Olympiens avec les Titans. C'est seulement après cette introduction qu'il parle du second Eros, fils de Vénus. Ronsard, au contraire, commençait ainsi :

> On dit, lorsque Vénus de son fils accoucha...

Banville, de ce prosaïque alexandrin, va faire un délicieux croquis d'enfant :

> Bientôt d'une déesse à l'œil limpide et fier
> Un autre Eros naquit, charmant, la lèvre pure
> Tout en fleur, agitant de l'or pour chevelure
> Et portant haut son front de neige, où resplendit
> L'éclat sacré du jour... [II, 63.]

Malgré sa beauté, l'enfant ne trouve pas grâce devant le maître des Dieux : Jupiter « se fâcha », dit Ronsard,

> Jugeant, à voir l'enfant seulement à la face
> Que bientôt il perdrait toute l'humaine race.

C'est bien maigre, pour parler d'un Dieu qui va devenir le fléau de l'humanité ! Ecoutons Banville :

> ... quand Zeus entendit
> Ses premiers bégaiements, plus doux qu'un chant de lyre,
> Quand il vit ses regards de femme et son sourire
> Où la caresse, les aveux, les doux refus
> Erraient, il devina dans l'avenir confus
> Tant de colères, tant de larmes, tant de crimes
> Hâtant leurs pieds sanglants sur le bord des abîmes,
> Tant de douleurs penchant le front, tant de remords
> Hurlant de longs sanglots à l'oreille des morts ;
> Il vit si clairement la trahison vivante,
> Qu'il sentit dans son cœur s'amasser l'épouvante,
> Et fronça par trois fois son sourcil triomphant.

Ce n'est pas, comme dans Ronsard, Vénus qui, pour sauver son fils, le cache dans un bois : c'est Zeus qui le fait exposer dans une jungle fantastique, éclatante de pourpre, de verdure, de neige et de sang. Il espère que les bêtes de proie l'y dévoreront ; mais elles, devinant l'avenir qui l'attend, le nourrissent pour qu'il les venge, plus tard, des hommes et des Dieux. Voilà, du même coup, le conte, un peu banal, du vieux poète, relevé à la hauteur d'un symbole : l'amour, c'est la revanche de la nature brutale sur ce qu'il y a de meilleur et de plus noble dans l'homme.

Dans ce bois, l'enfant-dieu est allaité par les femelles des animaux les plus féroces. Ce n'est, pour Ronsard, qu'une occasion d'exposer une étrange théorie physiologique :

La renarde une fois, la louve une autre fois,
Et l'ourse l'allaita, humant sa nourriture
Des bêtes dont le lait est aigre de nature.
D'un vivre si amer cet enfant se reput,
Gardant les qualités du même lait qu'il but.

Voici la même idée reprise par notre poète :

Les louves, s'avançant vers lui d'un pas hautain
Léchaient pour le polir son visage enfantin ;
Les lionnes voyant qu'il était fier comme elles,
Sur sa bouche de rose abaissaient leurs mamelles ;
Les gueules aux crocs blancs, ces fournaises de feu,
Baisaient le petit roi frissonnant du ciel bleu.

Les deux récits avancent ainsi parallèlement ; Ronsard et Banville racontent tous les deux comment le jeune Eros inventa l'arc et la flèche, comment il essaya ses armes d'abord contre les bêtes qui l'avaient nourri, puis contre les hommes. Mais où l'un dessine avec la sécheresse d'un primitif, l'autre brosse hardiment une toile toute de lumière et de flamme ; tandis que l'un, poète de cour, termine en rappelant que les rois mêmes peuvent être atteints par les flèches du petit dieu, et rabaisse son Eros à n'être qu'un mièvre Cupidon, l'autre termine sur la tragique vision des nymphes frappées au cœur, furieuses et hurlantes, premières victimes de l'impassible Eros, vainqueur des Dieux :

... Les Nymphes éperdues,
Quittant le lac, au loin sur les roches ardues

Couraient, folles, sentant brûler leurs seins meurtris,
Arrachant leurs cheveux touffus, poussant des cris,
Ne sachant plus où fuir l'épouvantable outrage,
Et se roulaient dans l'herbe avec des pleurs de rage.
L'enfant Eros, content de ce premier exploit,
Regarda les grands cieux qu'il menaça du doigt,
Et, sans vouloir entendre une plainte importune,
Entra dans l'univers pour y chercher fortune.

L'idée picturale s'impose à Banville avec une espèce de tyrannie. Que, dans un recueil intitulé *les Exilés*, un poème soit consacré à Dante, quoi de plus naturel ? Dans tout ce poème, pourtant, un seul vers, le dernier, fait une allusion, bien vague, à l'exil de Dante : dans un bois couvert de neige, il voit une bande de loups déchirant

Un fier cheval de race, à la noble encolure,

et ce spectacle lui rappelle sa patrie :

Et Dante s'écria, l'âme en pleurs : O Florence ! [II, 13.]

Mais, en réalité, le héros du poème ce n'est pas Dante exilé : c'est l'homme au camail rouge de Delacroix, tout flamboyant encore des reflets de l'enfer. Pour le faire étinceler davantage, il faudra le mettre au milieu d'un paysage de neige et répandre sur ce fond, pour lui donner un scintillement quasi fantastique, la lumière de la lune. Puis, ce rouge et ce blanc, il faudra, comme disent les peintres, les « rappeler » dans le reste du tableau : quoi de mieux pour ce rappel que le sang, le sang tout frais qui coule des blessures ? Peut-être, ici, Banville s'est-il souvenu d'un passage de l'*Iliade* :

Les Troyens l'entouraient, comme les loups sanguinaires dans les montagnes entourent un cerf au bois rameux qu'un homme a frappé et blessé d'un trait de son arc : il cherche le salut dans la fuite, tant que circule son sang tiède et que ses jambes se meuvent ; mais lorsque le trait rapide l'a dompté, les loups dévorants le déchirent sur la montagne [1].

1. *Iliade*, XI, 473 :

ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτὸν
Τρῶες ἕπονθ', ὡσεί τε δαφοινοὶ θῶες ὄρεσφιν
ἀμφ' ἔλαφον κεραὸν βεβλημένον, ὅντ' ἔβαλ' ἀνὴρ
ἰῷ ἀπὸ νευρῆς· τὸν μέν τ' ἤλυξε πόδεσσιν
φεύγων, ὄφρ' αἷμα λιαρὸν καὶ γούνατ' ὀρώρῃ·
ὡμοφάγοι μιν θῶες ἐν οὔρεσι δαρδάπτουσιν

Mais il a surtout cherché à rappeler les deux tons fondamentaux :

D'autres monstres sortis des antres, leurs alcôves...
Dans sa chair déchirée enfonçaient leurs crocs blancs...
Et tout son corps teignait de sang leurs gueules roses...

Plus d'une fois, Banville a déclaré que, chez le vrai poète, les mots s'appellent les uns les autres, d'après leurs sonorités ou leurs affinités rythmiques : il faudrait ajouter que, chez lui, les images s'appellent les unes les autres, d'après la tonalité de leur coloris.

Il faut reconnaître que cette manière flamboyante fatigue à la longue. A bien regarder, la palette de Banville est plutôt pauvre : il n'emploie guère que l'azur, le blanc, l'or et le rouge ; il note avec amour leurs chatoiements, leurs irisations, les reflets dorés illuminant la blancheur des chairs, les rayonnements de la pourpre ; il répand à profusion, parmi les étoffes resplendissantes, l'argent, les perles, l'opale, la nacre, le saphir, le rubis sanglant ; tout cela fait un peu trop d'ardentes chevelures et de blanches nudités, de pierreries et de métaux précieux. Déjà, en 1858, Monselet s'en était égayé dans LE FIGARO : il avait représenté Banville condamné, dans les enfers, à un supplice qui rappelle à la fois celui de Tantale et celui de Midas. Dans un paysage athénien, l'auteur des *Odelettes* se promène, vêtu seulement... d'un thyrse, et tout ce qu'il touche se change en or :

Voilà, Dieux immortels ! un éclatant prodige !
Des ors ! partout des ors ! comme dans le tableau
De Couture ! Est-ce là l'Eldorado ? — Que dis-je !
Je suis place Saint-George et j'entre chez Millaud.

(Il brandit son thyrse.)

Essayons de ravir la pêche à double joue
Et d'y porter la dent... Ciel ! le miracle encor !
Faudra-t-il donc aussi, monnayable Capoue,
Que j'aiguise ma faim sur des biftecks en or ?

(Il brandit son thyrse.)

Par Comus ! ce prodige est bien désagréable !
Les Véfour sont ici richement inhumains.
J'ai soif. Buvons le flot en cet endroit guéable.
Eh quoi ! toujours de l'or coulant entre mes mains !

(Il brandit son thyrse.)

Je trouve un tel supplice absurde et médiocre,
Et, parce que j'ai fait abus de ce métal
Comme Arsène des fleurs, comme Théo de l'ocre,
Jupin, à mon égard, se montre trop brutal.

(Il grelotte en brandissant son thyrse.)[1]

Une telle imagination échoue presque fatalement si elle choisit des sujets où tout élément plastique manque. Banville me paraît tout à fait inférieur à lui-même lorsqu'il s'inspire de la *Chanson de Roland*. Passe encore pour son Roland, tout rouge, tout flamboyant, qui tranche les fronts casqués et troue les poitrines, bien que, à dire vrai, on sourie un peu en voyant l'archange qui accourt,

... enjambant dans l'éther quatre à quatre
Les clairs escaliers bleus du paradis [II, 26] ;

mais l'erreur grave et totale, c'est son poème de *la Belle Aude* [II, 109]. Son Charlemagne est presque choquant ; le langage manque de sobriété, l'attitude manque de calme. Dans la *Chanson*, l'empereur rentre au palais sans dire un mot :

Muntet el'palais, est venuz en la sale

et sa douleur muette est plus émouvante que toutes les exclamations qui remplissent la première strophe de Banville. Plus loin, au simple vers si douloureux :

Soer, chère amie, d'home mort me demandes,

s'est substituée une période de trois vers :

Hélas ! dit-il, ce faiseur de travaux,
Cet artisan d'exploits, mon capitaine,
Le bon Roland, est mort à Roncevaux !

Charlemagne, en dépit de son émotion, tourne encore agréablement la phrase. Au vers suivant, il appellera la belle Aude « amie au col de cygne » : c'est peut-être un peu précieux pour un homme si violemment agité ; car il est « pâle et tremblant », il « baisse la tête et frémit de terreur », il pleure des pleurs de haine, il tremble et tressaille, il est glacé d'épouvante. Le Charlemagne de la geste est plus émouvant et plus simple.

1. Ch. Monselet, *l'Enfer des gens de lettres :* FIGARO, 15 avril 1858.

Il s'en faut que l'ensemble laisse une impression nette et saisissante : l'attention est distraite par quelques tableaux trop gracieux et trop brillants. C'est d'abord l'apparition de la belle Aude vêtue comme une princesse de féerie :

> Sous un habit d'argent où l'émeraude
> Jette ses feux près du rubis sanglant ;

puis, le groupe du vieil empereur soulevant la jeune morte :

> La tête, hélas ! retombe sur l'épaule.
> . . . . . .
> Ses longs cheveux, tandis qu'elle s'endort,
> Tombent pareils à des branches de saule ;

et surtout l'avant-dernière strophe, l'évocation de cette tombe virginale où les oiseaux viennent chanter au milieu des roses blanches. Dans tout ce beau décor, on oublie ce qui ne peut se traduire par des lignes et par des couleurs, ce qui, pourtant, est l'essentiel dans cet épisode : le drame intime, l'embarras touchant du vieux guerrier, la douleur muette de la jeune fille. Cette poésie si somptueuse, dont l'éclat peut même transporter l'imagination par-delà les bornes du monde visible, est incapable de traduire les sentiments : elle peint des corps admirables, mais les âmes lui échappent.

Elle devrait, semble-t-il, s'interdire absolument de chanter l'Amour : d'où vient que cet artiste si avisé, d'ordinaire, ne l'a pas compris ? La poésie amoureuse est représentée dans *les Exilés* par les « odelettes amoureuses sur des rythmes de Ronsard », autrement dit par les *Améthystes ;* ajoutons-y *le Cher Fantôme*, et nous avons... toutes les pièces les plus faibles du recueil. Pourquoi Banville ne les a-t-il pas éliminées, lui qui parfois s'est montré si impitoyable pour certaines de ses productions ? C'est que l'Amour et la Femme méritaient l'un et l'autre d'avoir leur place dans un livre comme celui-ci : le premier ne cause-t-il pas, à lui seul, presque toutes les douleurs, toutes les lâchetés, toute la misère morale de l'humanité ? L'homme n'est-il pas un *Exilé* surtout parce qu'il ne peut se soustraire au pouvoir de cet enfant

> ... qui joue avec les athlètes jusqu'à ce qu'il les étrangle avec ses petites mains et qu'il leur mette le genou sur la poitrine, et qui casse les mâchoires des lions échevelés avec ses petits pieds couleur de rose ? [**X D.**, 22 juillet 1849.]

Et la Femme n'est-elle pas le vivant symbole de la Beauté? Son charme, sa grâce, les lignes voluptueuses de son corps, les tons adorables de sa chair et de sa chevelure ne sont-ils pas un reflet du ciel, la meilleure et la seule consolation des exilés de la terre? Chanter l'Amour, c'est consoler la pire misère de l'homme en l'idéalisant; chanter la Femme, c'est ramener la divine beauté parmi les laideurs de la vie réelle : la poésie n'a pas le droit de les dédaigner.

Par malheur, il est difficile de chanter l'Amour, quand on n'a pas éprouvé quelque passion profonde et douloureuse; il faut avoir vécu le *Roman d'un enfant du siècle* pour écrire *les Nuits;* il faut surtout prendre cette passion au sérieux, estimer que les histoires de son cœur et de ses sens peuvent intéresser le public. Je doute fort que ç'ait été l'avis de notre poète : l'amour me semble n'avoir été à ses yeux qu'une faiblesse — à laquelle, d'ailleurs, nul ne pouvait se vanter d'échapper. Il ne se faisait guère d'illusions sur « l'amie » et sur la sainteté de la passion; après *Yseult* il fut guéri définitivement des transports romantiques. Mais si les premiers aveux, l'angoisse des refus, le délire de la possession, le déchirement de la rupture, ne sont que bagatelles sans valeur, que reste-t-il à chanter? Rien, sinon la lâcheté de l'homme en face de la femme aimée : il n'y a presque pas autre chose dans les *Améthystes*. Encore cette lâcheté, avec tous les désespoirs et tous les remords qu'elle inflige, il conviendra de ne la représenter que dans un décor splendide. Ainsi Watteau, « le doux martyr de la peinture », a caché « les mélancolies désespérées » de ses personnages

> ... sous la soie vert d'eau et sous le satin pourpre; à la douleur humaine, il imposait la parure et le calme sourire, comme le veut la pudeur de notre âme.

Aurons-nous au moins de beaux portraits de femme? Le poète va-t-il nous peindre celle qu'il a aimée? Je crains bien que la dédicace *A Marie* ne soit mise en tête de ces odelettes qu'en souvenir de Ronsard. Cette femme aux cheveux d'or [1], à la lèvre en fleur [2], au teint de rose [3], aux noirs sourcils, aux grands cils [4], à la

1. *Les Baisers. — En silence. — Reste belle.*
2. *Les Baisers. — Nuit d'étoiles. — Vers sapphiques.*
3. *Inviolata.*
4. *Inviolata. — En silence. — Le rossignol.*

voix de rossignol [1], ce n'est pas une femme, ce sera tantôt Marie, tantôt Amédine Luther, tantôt *le Cher Fantôme*. En réalité, c'est la Femme, ou plutôt c'est Chrysis Aphroditè revenue sur la terre. De toutes manières, cette poésie amoureuse manque d'une qualité essentielle : la personnalité.

Encore, dans les *Amèthystes*, peut-on rencontrer quelques jolies choses, mais lorsque le ton s'élève davantage, on voit à plein la faiblesse de l'inspiration. *Le Cher Fantôme* est peut-être ce que Banville a écrit de moins bon depuis *les Cariatides*. Eut-il vraiment une maîtresse qui, très jeune encore, s'empoisonna ? J'aime à croire que, si l'histoire était authentique, il n'en aurait pas fait de la « copie » pour la REVUE EUROPÉENNE. Dans tous les cas, il est matériellement impossible que cette mort l'ait laissé

Pendant plus de trois ans privé de *sa* raison.

Peut-être, depuis son premier recueil, ne trouverait-on pas un trimestre où il ait cessé de produire. Je crains fort que le souvenir de *Pauca Meae* ne l'ait plus inspiré que la réalité. Jamais il n'a imité — copié — Victor Hugo autant que dans cette élégie sur une maîtresse morte, qui demandait, avant tout, une absolue sincérité :

Cet objet merveilleux de mon idolâtrie
Dans la nuit du tombeau, dans l'immuable hiver,
Lambeau meurtri, pâture effroyable du ver,
Sentira donc sur lui ces bouches assassines
Dans la terre gluante où passent les racines !...

Moi, le fougueux athlète à la lutte endurci,
Je sentais mon courage, archer vainqueur de l'ombre,
Fuir étonné devant l'horreur de la nuit sombre,
Comme aussi ma vertu, ce cavalier géant,
Frissonner sur le gouffre immense du néant...

Il y a, dans toute la pièce, une rhétorique d'emprunt qui montre à quel point le véritable amour est absent de cette poésie. Est-ce donc sécheresse, mépris de la femme, absence de sensibilité ? Nullement. Banville a montré qu'il était capable d'éprouver et d'exprimer un amour sincère et profond ; mais cet amour, il l'a réservé à l'épouse et à la mère : ce n'est pas dans les *Amèthystes* qu'il faut chercher

1. *Tisbe. — Le charme de la voix.*

une émotion vraie : c'est dans les vers *A Elisabeth* et dans les *Roses de Noël*. Sous ce dernier titre, sont réunis quelques-uns des vers que le poète adressait, chaque année, à sa mère, le jour de sa fête (19 novembre), et le jour de son anniversaire (16 février) ; il ne les a publiés que pour obéir au dernier désir de celle qui les avait reçus. Jamais Mme de Banville ne fut mieux inspirée qu'en souhaitant cette publication, et l'on ne saurait trop regretter que son fils ait supprimé un assez grand nombre de pièces. A raison de deux par an, de 1843 à 1878, le recueil devrait en contenir soixante-dix : il n'en contient que trente. Banville peut avoir manqué deux ou trois fois à ces anniversaires, mais il est invraisemblable que ses oublis aient été si nombreux. L'histoire perd à cette suppression, et la gloire du poète aussi : nous sommes moins bien renseignés sur quelques épisodes de sa vie et nous voyons moins bien l'âme délicate et tendre, la foi solide et confiante de cet homme qu'on a si durement traité de fantaisiste, de jongleur et de clown.

Banville a renoncé tout à fait, ici, aux rimes curieuses et rares, aux tableaux éclatants, à la mythologie. Nul ornement d'emprunt ne gâte la sincérité de ces petites pièces. Peut-être les plus anciennes paraîtront-elles un peu menues, mais il faut savoir gré au poète de s'être contenté de quelque détail humble et vrai. En cette morne fin de novembre, les fleurs sont pâles et chétives ; les chants d'un poète de vingt ans n'ont pas plus de prix ; qu'importe, si la mère accueille d'un sourire l'offrande de son fils !

> Voici de pauvres fleurs qui tremblaient sous les cieux.
> Toi, tu les trouveras charmantes entre toutes,
> Et mes chants seront beaux puisque tu les écoutes,
> Et ce jour terne et gris sera délicieux. [I, 408.]

D'autres fois, comme, en ces jours d'anniversaire, la pensée retourne volontiers vers le passé, il évoquera le vieux Moulins, le cours Bérulle embaumé par les tilleuls fleuris, le verdoyant domaine de la Font-Georges, le jardin familial aux luxuriantes frondaisons. Mais la vie ne devait pas tarder à lui fournir, pour ces pages intimes, des sujets plus graves et plus douloureux.

En 1846, son père s'éteint à soixante ans ; puis, après un moment de folle jeunesse, ce sont les déboires, les rancœurs, bientôt la maladie : l'enfant prodigue revient au foyer, douloureu-

sement meurtri. En 1867, il perd sa chère Zélie, et la douleur que lui cause cette mort s'augmente encore de l'inconsolable chagrin de sa mère. Les rôles sont retournés : c'est à son tour à sécher des larmes, à panser des blessures. Tous ces deuils, toutes ces amertumes se retrouvent dans les *Roses de Noël*. En 1854, le voici malade, attristé, aigri :

Je veux redevenir ignorant, je le veux ! [1]
Et revoir, oubliant mes plaintes étouffées,
Ce temps où vous passiez dans mes petits cheveux
Un peigne d'or, comme les fées !

. . . . . .

Oui, je veux y penser encor, si je le puis,
Et rêver près de vous, comme j'avais coutume,
Aux bonheurs envolés, car je n'ai bu depuis
Que le dégoût et l'amertume ! [I, 412.]

Sa mère est la seule consolatrice qui lui reste. N'a-t-elle pas encouragé sa vocation poétique, n'est-ce pas près d'elle que doit se réfugier

La Muse, enfant craintive et que le monde lasse [I, 414],

et n'a-t-elle pas, pour rendre la vaillance à son enfant, le « sourire enthousiaste et fier » qui conserve une jeunesse éternelle à ses cheveux blancs ? [I, 421.]

Plus tard, un autre amour va faire oublier au poète les mauvais jours : il rencontrera enfin « celle que pour lui Dieu lui-même avait faite » [I, 436], celle qui lui donnera « la flamme vive de son esprit » [II, 140]. Pour sa femme comme pour sa mère, Banville éprouve une tendresse mêlée de reconnaissance : il sent leur affection qui veille sur lui, il voit en elles une sauvegarde, dont il a pu comprendre la nécessité ; de là l'émotion grave et quasi religieuse des petites pièces qui leur sont dédiées.

Lorsque son tour est venu de consoler sa mère, un autre sentiment va dominer tous ses poèmes : la ferme croyance en la vie éternelle. Non pas l'immortalité purement théorique pour ainsi

1. Vers corrigé par Banville en 1889 (édition Lemerre, *Cariatides* et *Roses de Noël*). Il avait d'abord écrit :

Oh ! je veux revenir à ces jours, je le veux !

dire, que pourrait concevoir un métaphysicien, mais l'immortalité qu'annonce et définit l'Eglise dans le Symbole, l'immortalité réelle et corporelle, la résurrection de la chair en un corps glorieux, par l'intercession du Rédempteur :

> Prions ! comme entre nous il n'est pas de barrière,
> Nous sommes réunis déjà par la Prière
> Qui franchit mille cieux d'un vol aérien.
> Le sang de Jésus coule et ne dédaigne rien !... [1]
> ... C'est toi qui me prendras entre tes bras fidèles,
> Alors nous sentirons tous nos maux s'apaiser,
> Heureuse, tu mettras sur mon front ton baiser. [I, 432.]

Cet acte d'espérance et de foi strictement chrétienne terminera le recueil ; mais cette éternité se réalise déjà sur la terre, par la perpétuité de la vie : malgré les deuils, le bonheur revient au foyer de ceux qui se soumettent à l'universelle loi : Hier est triste et funèbre sans doute,

> Mais Hier, c'est Demain riant qui veut éclore [I, 431] ;

devant l'aïeule, qui pleure ses chers disparus, sourit

> ... l'enfant adoré qui porte dans ses yeux
> Un monde qui s'agite, encor mystérieux. [I, 430.]

Ainsi, le petit livre mélancolique et parfois douloureux se termine par le spectacle consolant du bonheur retrouvé et la douce vision d'un visage d'enfant ; ainsi, de ces vers de circonstance, de ces pages intimes que le poète ne destinait pas au public, sort, comme de toute son œuvre, une leçon de joyeuse confiance en la vie.

C'est qu'en réalité les incidents de chaque jour ne sont pour lui qu'une occasion de rappeler une importante vérité, morale ou religieuse. C'est le même procédé, sinon tout à fait la même philosophie, qu'on retrouve dans les poétiques adieux qu'il adressait aux disparus, à Musset, à Rouvières, à Desbordes-Valmore, à Brizeux, à Baudelaire. Ce sont là de véritables oraisons funèbres, presque des apothéoses : le personnage, grandi, devient le symbole de l'artiste,

1. Jusqu'en 1888 :

> O ma mère, prions ! malgré toute barrière...
> Non ! le sang de Jésus n'a pas coulé pour rien !

et sa vie et son œuvre, rappelées à grands traits précis, illustrent quelque grave ou sereine idée. Et, comme il arrive à ceux qui savent voir de haut, les petitesses disparaissent, les misères trop humaines s'effacent ; l'homme est idéalisé sans être flatté, le portrait reste à la fois sincère et charitable.

Il n'en fallait pas moins pour célébrer Baudelaire, par exemple. Il y a, dans l'œuvre et le caractère de ce merveilleux artiste, de quoi embarrasser les plus déterminés admirateurs : Banville sacrifie hardiment la vie de son personnage, ses misères, ses petitesses ; il dit uniquement le caractère douloureux des *Fleurs du Mal*, où s'aperçoivent toutes les laideurs, toutes les hontes de l'humanité :

La femme abandonnée à son ivresse folle
Se parant de saphirs comme une vaine idole... [1]
La Pauvreté, l'Erreur, la Passion, le Vice,
L'Ennui silencieux... [2]
L'être vil, ne pouvant cesser d'être divin [3] ;
Le malheureux noyant ses soucis dans le vin,
Mais sentant tout à coup que l'ivresse fatale
Ouvre dans sa cervelle une porte idéale... [4]
Le libertin voyant en son amer délire
Que l'ongle furieux d'un ange le déchire,
Et le force, avivant cette blessure en feu,
A traîner sa laideur sous l'œil même de Dieu [5]
La Matière, céleste encor même en sa chute,
Impuissante à créer l'oubli d'une minute,
Pâture du Désir, jouet du noir Remord...
O mon âme, voilà ce qu'on voit dans ce livre. [II, 133.

Ainsi, pour Banville, Baudelaire symbolise le Compatissant, celui qui « pleure sur notre joie et sur notre folie », celui dont les yeux voient le mal mieux que les autres, et dont le cœur saigne plus cruellement à ce spectacle.

Quelle tâche ingrate encore que de rappeler, en 1860, les dernières années de Musset ! Une foule de gens avaient pu suivre, jour par jour, ce funeste naufrage d'un grand poète : « Ce calme Célio,

1. *Fleurs du Mal*, nos 26, 27 et 28.
2. *Ibid.*, 77 à 80.
3. *Ibid.*, 33.
4. *Ibid.*, 128 à 132.
5. *Ibid.*, 95.

dit seulement Banville, n'aurait eu qu'à se baisser pour cueillir le bonheur qui s'offrait à lui; il a préféré le malheur et la souffrance ». Ainsi, le Poète se refuse à laisser en exil ses frères, et repousse une félicité que tous ne pourraient goûter en même temps :

Non, je ne saurais pas chanter aux pieds d'une ange
Et voir à mes côtés dormir de beaux enfants,
Tandis que je les vois qui marchent dans la fange,
Tristes, désespérés, maudits, mais triomphants...

Ma place est près de ceux qui sur leur sein d'ivoire
Etalent, sans souci du railleur odieux,
Ce lambeau d'écarlate auguste et dérisoire
Qui désigne ici-bas les bouffons et les Dieux.

Pour si peu qu'il leur reste un éclair de génie
Dont les buveurs de flamme un jour s'enivreront,
Je veux, je veux ma part de leur ignominie ;
Je veux porter comme eux de la boue à mon front. [II, 104.]

S'agit-il de célébrer Marceline Desbordes-Valmore? La difficulté n'est guère moindre : son talent a droit au respect, et, de plus, elle est femme et mère. Comment ne pas dire, pourtant, des souffrances que tous connaissent et que ses vers feraient deviner si le souvenir en était perdu? Banville n'essaie pas d'esquiver la difficulté, il aborde l'obstacle de front et passe : « Celle qui chantait » devient le symbole du poète, dont le cœur altéré d'amour cherche en vain

... sur les cimes désertes
La rose qui n'y fleurit pas. [II, 123.]

A côté des poètes, Banville a fait une place aux comédiens, en la personne de Rouvière. Il admirait beaucoup cet artiste fort contesté par d'autres ; il voyait en lui un digne émule de Marie Dorval et de Fréderick Lemaître. Baudelaire le trouvait si tragiquement shakespearien qu'il avait rêvé d'écrire pour lui un drame à la manière d'Edgard Poe. Les Goncourt, qui l'admiraient également, nous le montrent « diaphanéisé par la phtisie »,

... moribond dans une chambre meublée d'un petit lit à bateau et d'un fauteuil auquel il manque les deux bras, entre des murs tout couverts de ses tableaux invendus, encadrés dans des boudins dorés au

cuivre, avec, au milieu de la pièce, une montagne de bois de chauffage amenée par les annonces de la misère [1].

Comment ne pas dire qu'il est mort oublié, misérable? Comment ne pas attirer indiscrètement l'attention sur le galetas du pauvre comédien? Notre poète rappelle, en termes énergiques, le dénûment de Rouvière, mais il fera entrevoir derrière lui la foule innombrable de tous ceux

... que sacrifie
L'imbécile faveur du vulgaire odieux. [II, 114.

Son héros symbolisera la destinée cruelle de tous les artistes applaudis hier, usés et oubliés demain.

Mais il est des existences plus calmes, des morts plus sereines : Auguste Brizeux a peut-être connu la misère [2] mais non la déchéance morale. Quand il disparaît, on songe avec tristesse qu'après Heine, Musset, une voix encore s'éteint, voix discrète et voilée, mais non sans charme ; pourtant, il sied de faire trêve aux regrets et de songer à l'avenir, à la gloire future, à la « nouvelle aurore » que Banville saluait à la fin du *Sang de la Coupe :*

Quand se déchirera sur le temple d'ivoire
La nuée orageuse et noire,
Elle se chargera d'éclairer notre gloire ;

Et, beaux de la haine du mal,
Elle nous donnera son reflet triomphal
Sur le seuil du ciel idéal ! [II, 121.]

De même qu'à la mort du juste, le chrétien, ne pouvant méditer, ni sur des erreurs durement expiées, ni sur des exemples éclatants de la justice ou de la miséricorde divine, peut tourner toutes ses pensées vers la félicité éternelle ; ainsi, devant cette gloire pure et tranquille, cette vie qui ne connut ni les grandes passions ni les grandes catastrophes, le poète ne pense plus qu'à l'immortalité :

Longtemps les jeunes paysannes
Répéteront tes vers, de Tréguier jusqu'à Vannes !

Ton poème, génie ailé,
Volera sur le Scorf et sur le doux Ellé
Aux voix de leurs brises mêlé.

1. *Journal des Goncourt*, II, 15 mars 1865.
2. Cf. la lettre de Desbordes-Valmore (3 février 1857), citée par Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, XII, p. 229, et Ed. Biré, *V. de Laprade*, p. 198.

Ce n'est pas là, simplement, « le signe de main et le triste sourire » que le poète échange, au passage, avec ses frères d'exil. [II, 3.] C'est un hymne de joyeuse confiance en un juste avenir, en la dignité de l'art.

Que cette fière espérance n'ait pas été comprise par la société sceptique et jouisseuse du second empire, il n'y a pas de quoi s'en étonner ; mais d'où vient qu'on n'ait pas rendu depuis un peu plus de justice au beau, très beau livre que sont *les Exilés ?* Il semble que la critique moderne se refuse à voir dans l'œuvre de Banville autre chose que les *Odes funambulesques ;* pas un mot, chez la plupart, de ces pages flamboyantes et généreuses dont le poète disait : « S'il devait rester un livre de moi, je voudrais que ce fût celui-ci. » Pourquoi cet injuste silence ? Il faut bien reconnaître que la faute en est un peu à l'œuvre même : elle est touffue, complexe, inégale. Ecrite en pleine crise physique et morale, elle trahit, par endroits, la fatigue du malade et les hésitations d'une pensée qui n'arrive pas à trouver son expression nette et définitive. Elle a son unité, sans doute, mais cette unité n'apparaît pas, d'abord, aux yeux : il faut y regarder de près pour la voir, ou plutôt il faut la sentir. A la première lecture — et combien s'en tiennent là ! — on est plutôt frappé par la bigarrure, les disparates même : Homère et Victor Hugo, Ronsard et Heine, ce curieux mélange déconcerte un lecteur superficiel ; il ne voit pas que tout cela s'harmonise, ni comment. Et le poète ne l'aide pas, il faut le comprendre à demi-mot, deviner ses intentions, recueillir tous les indices qui peuvent nous renseigner sur ses préoccupations du moment. Mais, surtout, la première partie de l'œuvre fait tort à la seconde : ces toiles, où se révèle une si riche imagination de coloriste, font oublier un peu les dernières pages où se devine mieux l'âme du poète ; âme singulièrement attachante, d'une gravité simple et souriante, convaincue de la valeur sociale de son art ; âme forte et délicate d'un honnête homme, qui déteste le bruit et l'étalage : pour la retrouver dans ce livre, il faut le lire avec piété ; il faut être conquis déjà par cet esprit complexe et charmant ; *les Exilés* peuvent être le régal de ceux qui, déjà, connaissent et chérissent Banville, mais ils ne me paraissent pas avoir rien de ce qu'il faudrait pour forcer l'indifférence et l'inattention de cette foule, peu lettrée et peu artiste en somme, qu'on nomme le grand public.

II. — LANGUE ET VERSIFICATION DES *EXILÉS*. — Archaismes et néologismes. — Prudence de Banville dans leur emploi. — Le style ; influence de Victor Hugo ; influence de la poésie grecque.

La rime. — Calculs de M. Grein. — Insuffisance des statistiques. — Les rimes faibles dans *les Exilés*. — Opinion véritable de Banville sur la rime. — Que les rimes faibles sont parfois accidentelles, parfois voulues chez lui. — *Hésiode* et *la Cithare*.

Rôle de l'allitération. — Le rythme. — Les alexandrins ternaires dans *les Exilés*. — Ternaires isolés ou groupés en systèmes. — L'enjambement, son rôle. — L'accent sur la cinquième et sur la septième syllabe. — Que la versification de Banville est intermédiaire entre celle des Parnassiens et celle des Décadents.

Dans la seconde édition des *Exilés*, quelques poèmes ont été ajoutés, d'autres ont été supprimés, d'autres déplacés ; mais le texte des pièces conservées n'a pas subi de retouche importante. Si la pensée de Banville est encore un peu hésitante, il a déjà trouvé la forme qui le satisfait complètement, ou, tout au moins, qu'il ne s'est jamais senti capable d'améliorer : en ce sens, on peut dire que, dès 1867, il est en pleine possession de son talent. Talent complexe et très inégalement original, hardiment novateur sur certains points et très conservateur sur d'autres ; très personnel par moments et quelquefois dominé par l'influence tyrannique des modèles. Sa langue est d'une prudence qui touche à la timidité ; son style est celui d'un bon élève de Victor Hugo, chez qui l'élégante sobriété grecque tempérerait un peu l'exubérance du maître ; par contre, sa métrique est bien à lui : nul n'a comme lui manié et combiné les rythmes, nul n'a plus fait pour assouplir encore l'alexandrin romantique, pour le rendre capable d'exprimer toutes les nuances de la pensée et tous les aspects des choses ; c'est là vraiment qu'il a fait œuvre de créateur.

* * *

M. Ch. Morice a remarqué, à juste titre, combien la langue de Banville s'écarte peu de l'usage courant, et il se demande avec étonnement « par quel prodige » le poète a pu redonner un tel éclat à des « vocables caducs, usés comme de vieilles médailles sous des doigts immobiles depuis deux siècles » [1]. La langue des *Exilés* offre

1. Ch. Morice, *la Littérature de tout à l'heure*, p. 215.

cependant quelques infractions discrètes à l'usage moderne, mais dans l'ensemble elle est bien celle de tout le monde et de tous les jours, et l'on s'explique aisément qu'il en soit ainsi ; Banville qui n'a pas cessé de batailler contre la littérature de pacotille, contre les Scribe et les Clairville, qui traitent le plus cavalièrement du monde la langue française et la syntaxe, ne se devait-il pas à lui-même d'observer dans ses propres ouvrages la plus rigoureuse correction ? Le respect de la règle, de la tradition, se concilierait difficilement avec le désir de la nouveauté. D'autre part, pour consoler les hommes, pour ennoblir leur misère, pour charmer leurs douleurs, il faut évidemment commencer par leur parler une langue qui leur soit familière.

Aussi n'a-t-il fait qu'un nombre infime d'emprunts à notre vieux langage : *la Chanson de Roland* lui a fourni l'expression *un moutier de nonnains,* et, sans doute, aussi le verbe *navrer* au sens de *tuer :*

> Et puis elle eut sa place aux pieds des anges,
> Dans un *moutier de nonnains...* [1]

> L'archevêque Turpin qui la mort sur la joue
> *Navre* encore des païens, qu'on l'en blâme ou l'en loue [2].

Ce verbe se rencontre plusieurs fois dans *les Exilés :*

> Pour qu'Eros, délivré de la mort qui le *navre...* [II, 24.]

> Pour guérir tous les maux dont leur cœur est *navré* [II, 103] ;

au contraire, *moutier* et *nonnain* ne se trouvent que dans un seul poème, inspiré du *Roland*. De même *pastoure*, qui ne paraît guère avoir survécu au Moyen Age, n'est employé qu'une seule fois en parlant de Jeanne d'Arc :

> Devant notre pays aveugle et châtié,
> *Pastoure*, tu frémis d'une sainte pitié. [II, 137.]

1. II, III. Cf. *Roland*, édit. L. Gautier, v. 3730 :

> Ad un mustier de nuneins est portée.

Moutier est dans Victor Hugo (*Le petit roi de Galice*, IV).

2. II, 25. Cf. *Roland*, édit. Gautier, v. 1965 :

> Oliviers sent qu'il est à mort naffrez

Ajoutons *enfantelet*, que Banville a peut-être pris à Charles d'Orléans pour lequel il avait une vive admiration :

Nu, superbe, et portant, sauvage *enfantelet*... [II, 68],

et nous aurons ainsi, je crois, tous les emprunts au français d'avant la Renaissance.

Quel qu'ait été le culte du poète pour Ronsard et le XVIe siècle, il ne leur fait encore que des emprunts très rares :

Ils couvrent ta poitrine
Et ta gorge *ivoirine*. II, 53.

Des serpents, s'enroulant sur sa gorge *ivoirine*. [II, 67.]

Un sentier surplombé par des roches *hautaines*. [II, 13.

Adieu, bras de neige ! adieu, front de rose !
Adieu, lèvre hier *déclose !* [II, 125.

Capuchonné est encore un mot du XVIe siècle (Darmesteter n'en cite qu'un exemple d'Agrippa d'Aubigné) ; on le trouve dans *l'Education de l'Amour :*

... le corbeau *capuchonné* de noir. [II, 66.

Hugo avait employé *charmeresse* comme substantif [1] ; Banville l'emploie comme adjectif, à l'exemple de Montaigne :

... Alors, sourd à la voix *charmeresse*
Du monstre... [II, 23.

D'autres archaïsmes encore pouvaient s'autoriser de l'exemple de Victor Hugo ; d'ailleurs, ils étaient encore usités au XVIIe siècle : *los* et *serpente* sont dans La Fontaine, dans le *Pas d'armes du roi Jean* et dans *Eviradnus* [2] :

Et celui qui tua la *serpente* Pytho... [II, 9.

Eût retrouvé son *los* antique et sa bravoure ! [II, 136.]

1. La charmeresse Esmeralda (*Notre-Dame de Paris*, VIII, 6).

2. Cf. La Fontaine, *Psyché*, 2 ; *Fables*, XII, 1 ; — La Bruyère, *De quelques usages* ; — Victor Hugo :

Au roi los ! [*Pas d'armes du roi Jean.*]
Et quant à moi, je vois des serpentes, des stryges. [*Eviradnus* XII.]

Gente, dans *la Belle Aude*, est peut-être encore un souvenir du *Roland* :

Et brave cœur et *gente* demoiselle [**II**, 111],

mais le mot se retrouve encore dans Molière [1]. En général les mots vieillis, les sens tombés en désuétude et renouvelés par Banville appartiennent à la langue du XVIIe et même du XVIIIe siècle.

Mander au sens de *faire venir* :

Au même instant *mande* quatre comtesses. [**II**, 111.]

Parmi avec un singulier :

Et s'étendait *parmi la boue* ensanglantée. [**II**, 15.]

Infâme, au sens de *déshonorant*,

Et pour manger ton foie au pied d'un roc *infâme* [**II**, 92],

rappelle l'*infâme couteau* dont parle le vieil Horace.

Enseigner avec un complément direct de personne : latinisme fréquent chez Bossuet et employé encore par Chateaubriand :

Enseignait le troupeau rêveur des poétesses. [**II**, 76.]

Meurtrir au sens de *tuer*, employé, malgré l'Académie. par Bossuet et par Racine :

La douceur de *meurtrir* cette facile proie [2].

Connaître que au sens de *reconnaître* est encore dans Voltaire :

... ceux qui l'avaient recueilli
Connurent qu'ils pouvaient, sans tarder davantage... [**II**, 68.]

Exalter au sens de *rehausser* se trouve dans Montesquieu :

... sur sa joue en fleur,
Dont leur voile *exaltait* l'impérieuse gloire. [**II**, 20.]

Quelquefois même on peut se demander si Banville a bien choisi

1. Cf. *Etourdi*, I, 5. Il se dit encore dans l'Allier, mais il est difficile d'affirmer que Banville l'ait emprunté au parler de son pays : je ne crois pas avoir rencontré chez lui une seule locution spécialement bourbonnaise.

2. **II**, 66. Cf. Huguet, *Petit Glossaire des classiques français du* XVIIe *siècle*.

volontairement une expression archaïque : il reprend au vocabulaire du XVIe siècle l'adjectif *enamouré :*

> Tout à coup surgissait un fleuve *enamouré* [**II**, 64],

mais ce mot revenait en usage, et l'Académie, qui l'avait exclu, l'admet à nouveau en 1878.

Assez timide lorsqu'il s'agit de ressusciter de vieux mots, Banville l'est au moins autant lorsqu'il s'agit d'en créer de nouveaux : il préfère ne pas oser lui-même et reprend seulement les tentatives de ses devanciers. Par exemple il aime assez, pour leur valeur musicale sans doute, les longs adjectifs formés de *in* négatif et d'un participe, mais il n'a pas créé ceux qu'il emploie. *Inviolé*, que n'admet pas l'Académie, est pourtant chez Voltaire, et Littré le signale dans la REVUE DES DEUX MONDES, juste à l'époque où le poète faisait dire à la reine Omphale :

> ... j'ai filé
> La blanche laine en mon asile *inviolé*.

Il reprend *inapaisé* à Delille et *inconsolé* à La Harpe ; Lamartine et Victor Hugo les avaient d'ailleurs employés déjà :

> Océans éperdus, gouffres *inapaisés*. [**II**, 115.

> C'est pourquoi la cithare *inconsolée*, ô Dieux [**II**, 49] ;

inépuisé et *inassouvi* étaient déjà dans les *Moines d'Occident*, de Montalembert, avant d'être employés dans *le Festin des Dieux* et *l'Ame de Célio :*

> Regardaient ses yeux noirs, carquois *inépuisés*.

> Mais qui pourrait remplir ton âme *inassouvie ?*

Insoucieux, employé déjà dans les *Odelettes*, admis seulement par l'Académie en 1878, est signalé par Littré chez Méry :

> Puis elle retournait, héros *insoucieux*. [**II**, 135.]

Je n'ai trouvé dans tout le recueil que trois mots dont on puisse lui attribuer, à ce qu'il semble, la création : les adjectifs *céruléen*, *ambroisien* (au lieu d'*ambrosien*), et *candeur*, au sens étymologique

de *blancheur*, qu'il ne paraît pas avoir même à son apparition au XVIe siècle :

> Tes limpides regards *céruléens*... [**II**, 138.]
>
> Vos chants *ambroisiens*, vierges aux belles voix...
>
> ... ornant d'une couronne
> Son front *ambroisien*... [**II**, 47 et 48.]
>
> ... son sein éclatant d'une *candeur* insigne. [**II**, 20.]

Somme toute il n'y a pas grande hardiesse dans tout cela ; son sentiment sur la langue et les droits du poète à l'innovation semble plus proche de Boileau que de Ronsard ; à tout le moins c'est un ronsardisant fort assagi.

Pour quelles raisons a-t-il repris des mots vieillis ou s'est-il permis des néologismes ? Il ne semble pas avoir jamais aimé le mot rare pour lui-même, mais il a voulu parfois donner une couleur archaïque à ses poèmes ; d'autres fois, au contraire, il a pris toutes les précautions possibles pour que sa langue ne parût pas s'éloigner de l'usage moderne, mais il n'a pas dédaigné certaines formes un peu insolites qui donnaient des sonorités plus douces ou des tours plus rapides. Je goûte peu ses poèmes « dans le style ancien », *la Bonne Lorraine* et *la Belle Aude*. Le second, en particulier, n'est qu'un pastiche, et un pastiche manqué. Comment appeler autrement des vers où, parmi des expressions traduites du vieux poème, comme : « Dieu lui fasse merci — Un moutier de nonnains — Notre seigneur Dieu » et d'autres encore, on trouve ce vers qu'eût signé Victor Hugo :

> C'est bien le doigt farouche de la mort ?

De même lorsque dans *la Bonne Lorraine* de très vieux mots, comme *los* et *pastoure*, se trouvent en compagnie du néologisme *insoucieux*, on est un peu choqué de cette disparate. Puis il y a là quelque chose de bien factice, qu'on s'explique mal chez un adversaire si déterminé de la couleur locale. Nous comprenons au contraire sans peine que l'on préfère *parmi* à *dans*, qui est sourd, et à *au milieu de*, qui est lourd ; que l'on dise *ambroisien* au lieu d'*ambrosien*, pour avoir une sonorité plus claire. *Exalter* ne contient pas un hiatus désagréable comme *rehausser* et *la serpente Pytho*

remplace heureusement cette cacophonie : *le serpent Python*. Quant à *meurtrir*, il marque une nuance intermédiaire entre *tuer* et *massacrer*, il est préférable à l'encombrant et sifflant *assassiner ; inépuisé, inassouvi* évitent de longues et lourdes circonlocutions. Ainsi Banville ne s'est permis qu'un très petit nombre de licences, et seulement pour éviter des tournures pesantes ou discordantes, jamais pour renouveler et enrichir la langue poétique. Comme les classiques, il a voulu se servir de la balle que lance tout le monde. S'en est-il servi d'une manière originale et l'a-t-il « placée » mieux que les autres ?

*
* *

Le style des *Exilés* est curieux, mais médiocrement personnel. Non qu'il faille reprocher à Banville d'imiter ses maîtres et d'avoir subi l'irrésistible influence des *Contemplations* et de *la Légende des Siècles ;* on devrait même lui savoir gré d'avoir essayé de réagir contre cette influence ; mais, à vrai dire, son effort n'a pas eu grand succès : on distingue trop dans ses poèmes ce qui vient de Victor Hugo et ce qui vient de la Grèce ; les deux éléments ne se sont pas unis assez intimement. Peut-être, aussi, l'élément romantique est-il un excès, et peut-être, à tout prendre, est-ce le moins bon des deux.

Car, il faut bien le reconnaître, Banville n'a pas toujours imité ce qu'il y avait de meilleur dans les *Contemporains*. Peut-être eût-il mieux valu ne pas abuser, comme le maître, de certains adjectifs : *sombre, noir, formidable* et d'autres du même genre, qui se retrouvent trop souvent dans *les Exilés :*

... dans ses doux regards entrait l'infini *sombre*... [**II**, 14.

Oh ! dit-il, *sombre* aïeul durement châtié... [**II**, 19.

Sombre et morne elle avait une entrée au levant
Et l'autre au couchant *sombre* où s'engouffrait le vent. [**II**, 22.

Le *noir* chaos, la terre énorme et le Tartare. [**II**, 63.]

Avec le lait cruel de tes *noires* nourrices ! [**II**, 72.]

Que l'arbre, *noir* captif, boit aux sources divines...
Et que l'ombre au vol *noir,* laissant couler ses pleurs... [**II**, 44.]

S'enfuyaient dans la nuit comme de *noirs* géants...
Son ode avait donné la vie aux *noirs* déserts. [**II**, 40.]

Hélas ! qu'il fut long, mon amie...
Ce *noir* exil. [**II**, 138.]

Ses yeux de violette, hélas ! quand le jour luit,
Contiennent à présent la *formidable* nuit. [**II**, 87.]

C'est dans un bois sinistre et *formidable*... [**II**, 7.]

Où la nuit *formidable* avec l'aube naissante...
Les âges à venir...
Pensifs, se reflétaient dans ses yeux étoilés. [**II**, 17.]

Les fiers camellias, les aloès *pensifs*. [**II**, 35.

Des tigres, des lions *songeurs* au large flanc [1].

Il est encore un autre adjectif dont Banville abuse : c'est *vermeil ;* il l'a, semble-t-il, employé quelquefois en oubliant toute idée de couleur et pour signifier, simplement, l'allégresse physique. C'est un emploi tout à fait analogue à l'emploi de *noir*, chez Hugo :

Et toujours, l'effrayant d'un sourire *vermeil*,
Le héros le traînait de force au grand soleil. [**II**, 16.]

Sans doute, c'est la couleur du sang, du vin, de l'aurore, la couleur de la joie et de la vie ; pourtant, le mot revient un peu trop souvent, et, de même que, chez Hugo, *noir* traîne après lui *la nuit, les gouffres, les ténèbres, l'ombre, vermeil* amène trop de *rougeurs*, de *lueurs*, de *flammes*, d'*incendies*. Le coloris est un peu criard et n'est pas toujours très juste ; on pense, involontairement, au mot que Sarcey croyait spirituel : « M. de Banville a remporté le premier prix d'enluminure ».

Les alliances de mots sont encore un procédé cher aux romantiques ; on en trouve de plusieurs sortes dans *les Exilés :* opposition entre l'adjectif et le mot qualifié, entre le complément et le mot complété ; par exemple :

... l'*âpre douceur* de l'oiseau solitaire. [**II**, 104.]

... mes *atroces délices*. [**II**, 92.]

Luttant de *clarté sombre* avec le jour douteux. [**II**, 8.]

1. **II**, 40. Cf. *le Sanglier*, p. 13 ; *Hésiode*, p. 16 ; *Roland*, p. 27 ; *la Reine Omphale*, p. 32 ; *la Fleur de sang*, p. 92.

Devient un néant fait de verdure et de bruit. [II, 65.]

La Lydienne, avec la *douceur des bourreaux*. [II, 35.]

Une autre figure, fréquente dans *la Légende des Siècles*, et plus fréquente encore dans *les Exilés*, consiste à terminer une série d'adjectifs par un adjectif qui s'oppose à tous les autres, par exemple :

Tous jeunes, beaux, heureux, pleins de joie et farouches [1].

De même chez Banville :

Meurtris, blessés, mourants, sublimes... [II, 8.]

Roland, sanglant, blessé, poudreux, fier comme un ange. [II, 26.]

D'autres détails encore, dans l'arrangement de la phrase, révèlent l'influence de Victor Hugo. Il arrive souvent, par exemple, que l'apposition précède le nom auquel elle se rapporte : l'objet ou le personnage est vu avant même que d'être nommé :

... regardant le railleur insensé,
Achille s'éveilla... [II, 28.]

Immobile, et penché pour voir dans la caverne,
Hercule regarda... [II, 15.]

... Triste en sa frénésie,
Le beau Dionysos pleure sa molle Asie. [II, 9.]

C'est un tour assez fréquent dans *la Légende des Siècles :*

Calme et fier, sous la dent d'une herse invincible,
Onfroy s'adosse aux murs que bravait Attila [2].

Et pendant ce temps-là, lâchant rènes et mors,
Le pauvre enfant sauvé fuyait vers Compostelle [3].

Mais ce qui, plus que tout, rappelle Hugo, ce sont les énumérations, les longs discours, les descriptions d'êtres ou de paysages

1. *Légende des Siècles*, XVIII : *l'Italie, les Conseillers probes et libres*. Cf. *Le petit roi de Galice, in fine ; Contemplations : Melancholia*.
2. *La défiance d'Onfroy*.
3. *Le petit roi de Galice*, VIII.

fantastiques ; *l'Exil des Dieux*, *la Reine Omphale*, *l'Education de l'Amour* sont composés suivant les mêmes procédés que *le Petit roi de Galice* et qu'*Eviradnus*. Et pourtant il y a dans tous ces poèmes quelque chose qui n'est pas Victor Hugo : il n'y manque pas seulement les vocables bizarres, les sonorités étranges des noms italiens, arabes ou germaniques, il y manque aussi l'abondance débordante, le souffle impétueux, l'intarissable invention verbale. Les développements rappellent Hugo par leur allure, mais non par leurs dimensions ; même ils sont plus symétriques, mieux équilibrés ; Banville aime et cherche l'antithèse, assurément, mais au lieu de la développer longuement, il aime à la resserrer en deux ou trois mots ; ou bien il oppose deux termes égaux et également courts au lieu d'opposer, suivant un procédé cher à Victor Hugo, une réponse laconique et terrible à quelque tirade puissante. On ne trouve, dans *les Exilés*, qu'une opposition de ce genre ; encore le choix du mètre a-t-il renouvelé cette forme d'une manière tout à fait originale : *la Fleur de Sang* [II, 91] est écrite en *terze rime*, et doit par conséquent se terminer par un vers isolé, détaché vigoureusement par le rythme lui-même. Mais, partout ailleurs, Banville évite les contrastes violents, ses développements sont mieux proportionnés.

Plus sobres aussi : aux longues parenthèses, aux digressions copieuses, il préfère ces épithètes pleines de sens qui suffisent à résumer toute une légende, toute une théorie ; celles des *Exilés* me semblent plus remarquables encore que celles des *Odelettes :* dans *la Reine Omphale*, par exemple, pourquoi le dieu de Cyllène est-il appelé « Hermès, pareil au crépuscule » ? [II, 29.] C'est évidemment un rappel bref, mais très précis, de l'interprétation récemment proposée par Louis Ménard, pour qui le fils de Maia symbolise les premières et les dernières lueurs du jour[1]. Dans *la Cithare*, les animaux versent « des larmes fraternelles » en écoutant la Cithare, « pieux vainqueur du fleuve sombre » : comment rappeler plus élégamment la belle légende d'Orphée et la surhumaine puissance de la lyre ? Et comment exprimer plus fortement l'in-

1. *Le Polythéisme hellénique* (1863), livre I, chap. 1. *La Reine Omphale* est de 1861, mais L. Ménard avait commencé depuis longtemps ses études sur les mythes grecs (sa thèse latine *De sacra poese Graecorum* est de 1860). Il est au moins vraisemblable que Banville pouvait connaître dès 1861 cette partie du travail de son ami.

vincible pouvoir de la Beauté, de la « grande Silencieuse », que par ce seul adjectif :

... sur sa joue en fleur,
Dont leur voile exaltait l'*impérieuse* gloire,
Des franges de longs cils montraient leur splendeur noire. [II, 20.]

Ce sont bien là les épithètes « non oisifs » que la *Deffense et Illustration* recommandait au poète, à l'exemple des anciens.

Parfois, il imite les Grecs de plus près, mais avec moins de bonheur. De même qu'il transcrit fidèlement quelques bribes du *Roland*, dans sa *Belle Aude*, de même, à plusieurs reprises, il traduit des épithètes homériques, sans autre but, semble-t-il, que de donner, à bon compte, un air grec à des choses qui ne le sont guère. C'est un poème très moderne que *l'Exil des Dieux*, bien qu'on y rencontre « la mer *stérile*, la déesse *au grand cœur*, les fleuves *d'argent* », qui sont autant de souvenirs homériques. Dans *Hésiode*, « la terre *à la large poitrine* » traduit fidèlement γῆ εὐρύστερνος de la *Théogonie ;* Banville nous aurait-il donc représenté vraiment le poète paysan d'Ascra ? Nullement : son Hésiode, c'est le « grand-prêtre fauve des forêts » dont il est question dans *les Mages :*

Un homme fier, pareil aux géants chevelus
Que la Terre enfanta dans sa force première.
Son visage était pâle et baigné de lumière.
Il touchait de la tête aux chênes murmurants. [II, 17.

De même Orphée a beau être « pareil aux Dieux » [II, 40], θεοειδής, il n'en a pas moins médité la *Bouche d'Ombre* et pressenti la *Pitié suprême :*

O Dieux ! les animaux que notre orgueil dédaigne
Et dont le flanc blessé comme le nôtre saigne,
Ces lions, dont la faim répugne aux lâchetés,
Les chevaux bondissants, les tigres tachetés,
Ces aigles dont le vol est comme un jet de flammes,
Ces colombes du ciel ont comme nous des âmes.
Le farouche animal, par nous humilié,
Si nous y consentons, serait notre allié...
... Avides comme nous de la clarté divine,
Ils vous cherchent sans doute, humbles et résignés;
Mais vainement ! Pas plus que nous, vous ne daignez
Pardonner à la brute en vos haines funestes,
Et vous détournez d'elle, ô Dieux, vos fronts célestes ! [II, 45.

Je ne fais pas beaucoup plus de cas de ces formules, dont l'origine n'est pas douteuse :

> *C'est ainsi que parla,* dans son divin courroux... [**II**, 12.]
>
> La reine Omphale était assise, *comme un Dieu.* [**II**, 29.]
>
> *Déesse, dis comment* ce fut le Roi, ton fils... [**II**, 40.]

Est-ce à dire que Banville ait volontairement, péniblement cherché à faire entrer dans ses vers des bribes de l'*Iliade* ou des centons de l'*Odyssée?* Il n'est nullement nécessaire de lui attribuer un pareil pédantisme : ces réminiscences peuvent très bien être involontaires ; il n'est aucune des tournures relevées plus haut qui ne puisse revenir sans qu'il y prenne garde sous la plume d'un poète qui a « feuilleté les exemplaires grecs d'une main nocturne et journelle ». Sans doute, même si Banville avait sciemment et volontairement « hellénisé », ces souvenirs, ces imitations seraient en plus grand nombre, et peut-être ses poèmes, en un certain sens, y gagneraient-ils. On y sentirait davantage l'artifice, mais il y aurait par contre plus d'unité. Il y a plus de spontanéité dans *les Exilés*, mais on sent que le poète y subit deux influences tout à fait opposées qui ne sont pas arrivées à s'équilibrer complètement ; le style hésite entre l'hellénisme contaminé de romantisme, et le romantisme tempéré d'hellénisme : l'ensemble « papillotte » un peu. Somme toute, ce livre, infiniment supérieur aux *Cariatides*, leur ressemble pourtant sur un point : comme au temps de son premier recueil, Banville a quelque peine à s'affranchir ; le souvenir de *la Légende des Siècles* l'obsède, comme jadis le souvenir des *Nuits*. Aussi, par certains côtés, *les Exilés* restent l'œuvre d'un disciple et non d'un maître, et c'eût été grand dommage que le vœu imprudent de leur auteur se réalisât ; mais, toujours comme *les Cariatides*, et plus que *les Cariatides, les Exilés* prennent une toute autre valeur si l'on considère en eux l'habile usage des rythmes, la prestigieuse adresse dans le maniement des mètres.

*
* *

Pourtant, la versification de Banville a rencontré des juges sévères : les uns l'ont accusé de tout sacrifier à la rime, d'être

« hypnotisé » par elle[1] ; les autres, au contraire, lui reprochent d'avoir brisé, disloqué le vers, d'en avoir fait une chose sans nom, antimusicale, informe[2]. Ces griefs sont peut-être injustifiés, mais ils ne sont pas inexplicables : n'a-t-il pas répété lui-même, après Sainte-Beuve, que la rime était « l'unique harmonie » du vers, qu'il fallait,

... même au prix d'un crime,
Idolâtrer *ses* fiers atours [**II**, 163],

et que le poète

... consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui ? [**P. T.**, 56.

N'a-t-il pas multiplié les alexandrins à coupe ternaire, les coupes à la cinquième ou à la septième syllabe, les enjambements les plus hardis ? N'a-t-il pas déclaré

... qu'en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin [**P. T.**, 108],

et que la proscription de l'enjambement était « absurde, sotte et mortelle » ? On l'a cru sur parole, au lieu de confronter sa pratique avec sa théorie ; il est vrai que, si l'on veut essayer une pareille confrontation, la question se complique de plus en plus.

Banville a-t-il vraiment eu pour la rime riche un culte exagéré ? Il semble qu'il suffirait, pour répondre, de relever et de classer exactement toutes les rimes d'un recueil donné : ce travail a été fait très consciencieusement par M. H. Grein pour les *Odes funambulesques*, *les Cariatides*, *les Exilés* et les *Idylles prussiennes*[3]. En ce qui concerne *les Exilés*, j'ai vérifié et adopté ses calculs, sauf une légère correction que j'indiquerai. Mais ici, plus que jamais, il faut se méfier de la statistique : rien n'est trompeur comme l'éloquence des chiffres.

M. Grein a classé les rimes d'après leur aspect typographique pour ainsi dire ; aussi bien il était difficile de trouver un autre

1. Cf. J. Lemaître, *les Contemporains*, t. I.

2. Cf. Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, et R. de Souza, *le Rythme poétique*.

3. *Studien über den Reim bei Th. de Banville Ein beitrag zur Geschichte der franzosichen Verstechnik*, von Dr Heinrich Grein. Kiel, Robert Cordes, 1903.

caractère qui permit des distinctions rigoureuses. Il a donc établi « l'échelle » suivante *(Reimskala)* :

1° *Assonance :* rime où la dernière voyelle ou diphtongue n'est ni suivie, ni précédée de consonnes identiques dans chaque vers : *feu-jeu, roi-moi,* etc. ;

2° *Rime suffisante :* rime où la dernière voyelle ou diphtongue n'est pas précédée de la consonne d'appui mais est suivie d'une ou plusieurs consonnes identiques dans chaque vers : *amour-jour, rendre-tendre ;*

3° *Rime riche :* rime où la dernière voyelle ou diphtongue est précédée de la consonne d'appui : *amie-endormie, bouvreuil-chevreuil ;*

4° *Rime double* (Doppelter Reim) : rime où la consonne d'appui est précédée dans chaque vers de la même voyelle ou diphtongue : *prétendre-douce et tendre, lassons-passons ;*

5° *Rime double-riche* (Doppeltreicher Reim) : rime où la consonne d'appui est précédée dans chaque vers d'une consonne et d'une voyelle ou diphtongue identiques : *les passions-nous passions, boniment-fourniment.* On voit par ces exemples ce qu'il faut entendre par rime *triple, triple riche, quadruple,* etc... M. Grein a relevé jusqu'à une rime *sextuple (plus haute que l'Himalaya-pièces que lima Laya).*

Disons tout de suite que ce n'est pas dans *les Exilés,* où Banville n'a jamais dépassé la rime triple. Encore cette dernière est-elle fort rare. Voici, d'après le relevé de M. Grein, dans quelles proportions se retrouvent dans ce recueil les divers types de rimes :

1° Alexandrins

I.	Assonances.....	135	soit, environ,	9 °/₀
II.	Rimes suffisantes....	471	—	31 °/₀
III.	— riches.....	773	—	51 °/₀
IV.	— doubles.....	98	—	3,5 °/₀
V.	— doubles-riches	17	—	1 °/₀
VI.	— triples.....	7	—	0,5 °/₀

2° Vers plus courts que l'alexandrin

I.	Assonances.....	27	soit, environ,	6,5 °/₀
II.	Rimes suffisantes....	125	—	31 °/₀
III.	— riches.....	195	—	49 °/₀
IV.	— doubles.....	35	—	9 °/₀
V.	— doubles-riches	8	—	2 °/₀

Au premier abord, il semble qu'on puisse faire à cette statistique deux objections : d'abord l'auteur n'a pas tenu compte de la correction de la rime ; en bonne justice il aurait fallu mettre à part les rimes de la brève et de la longue, du simple et du composé, d'autres négligences analogues : si l'on fait cette modification, la proportion des rimes douteuses et insuffisantes est augmentée d'environ 1 %; cette augmentation se produit surtout aux dépens des groupes IV et V (rimes doubles et doubles-riches). Il eût été préférable aussi de classer les vers non d'après leur longueur, mais d'après le caractère de la pièce où ils se trouvent. J'ai donc repris le calcul en distinguant les *pièces épiques*, écrites en alexandrins à rimes plates, des *pièces lyriques*, où les vers, alexandrins ou autres, sont groupés en strophes : les rimes faibles représentent environ le dixième du total dans les pièces épiques et un peu moins des neuf centièmes dans les pièces lyriques ; les unes et les autres contiennent un peu moins d'un tiers de rimes suffisantes et 50 % de rimes riches. Il n'y a guère dans les pièces épiques plus de 3 % de rimes riches et 1,5 % de rimes doubles-riches ; la proportion est un peu plus élevée dans les pièces lyriques, sans que ces deux catégories représentent pourtant plus de 8 % du nombre total des vers. Les alexandrins des pièces lyriques semblent moins richement rimés que les alexandrins des pièces épiques et que les vers plus courts des pièces lyriques : cela s'explique facilement si l'on se rappelle que dans les pièces en vers de différents mètres, le vers court est pour Banville le vers essentiel, le vers à effet, le vers qui doit par conséquent frapper l'oreille plus fortement et être mieux accusé par une rime mieux choisie.

Il semblerait qu'on puisse conclure qu'après tout *les Exilés* sont honnêtement rimés, sans plus : la proportion des rimes seulement suffisantes est considérable, et parmi les rimes riches il en est beaucoup qui doivent l'être obligatoirement : on ne peut pas dire qu'un poète a le culte de la rime riche parce qu'il ne fait pas rimer *amant* avec *serpent*. Deux cents vers pris au hasard dans le premier volume de *la Légende des Siècles*[1] ont fourni 12 % de rimes faibles, 33 % de rimes suffisantes, 51 % de rimes riches et 5 % de rimes doubles-riches ; si l'on calcule de la sorte, les rimes de Banville ne sont pas sensiblement plus riches que celles de Victor Hugo,

1. Le *Sacre de la Femme*, v et vi ; *Quelqu'un met le hola ; le Lion d'Androclès*.

et paraissent inférieures à celles de Leconte de Lisle et de Sully Prudhomme.

Toutefois, plusieurs données importantes du problème ont été négligées. A côté de la richesse absolue de la rime, il faut tenir compte de la richesse relative, autrement difficile à déterminer. Théoriquement, *amie-endormie* est une rime riche, *pointes-disjointes* une rime seulement suffisante ; mais la seconde terminaison est bien plus rare que la première et cette seconde rime est au moins aussi riche que l'autre, en dépit de la consonne d'appui. Puis, de même que, dans le spectre, on passe d'une couleur à l'autre par d'insensibles dégradations, de même il y a de nombreuses formes intermédiaires entre les rimes riches, infra-riches et ultra-riches : *paysage-sage* n'est pas à proprement parler une rime riche, car l'*s* doux et l'*s* dur sont, pour l'oreille, deux consonnes différentes ; c'est pourtant un peu plus qu'une rime suffisante. Il serait excessif de compter comme pauvre la rime *baiser-effacer ;* si même à la place de la consonne d'appui se trouvent deux consonnes différentes, mais de même ordre, deux dentales ou deux gutturales par exemple, la rime sera certainement plus acceptable que si les deux consonnes étaient d'ordres différents : *Amédine* rime mieux avec *enfantine* qu'avec *voisine ; vigueur* rime mieux avec *cœur* qu'avec *horreur :* ce sont moins que des rimes riches et mieux que des rimes suffisantes ou faibles.

Mêmes difficultés à l'autre extrémité de la série : *divinise-de Venise* n'est théoriquement qu'une rime riche ; ne comptons-nous cependant pour rien les deux consonnes communes *d* et *v ?* Rangerons-nous de telles rimes dans une catégorie spéciale ? Mais l'analogie peut être plus ou moins forte : compterons-nous de même *Salamine-s'illumine* et *profonds-plafonds*, *blanches-branches ?* Confondrons-nous les cas où les consonnes sont analogues, les voyelles étant différentes, et ceux où les consonnes sont différentes et les voyelles analogues, comme par exemple *d'un cygne-prodige insigne ?* On voit comme se complique le problème dès qu'on veut l'examiner avec un peu d'attention ; combien il est difficile de dire au juste ce qu'est une rime riche, ou bien en quoi telle rime est plus riche que telle autre. Ne cherchons donc pas à déterminer par ce moyen les véritables sentiments de Banville sur la rime : la route est sans issue ; elle nous paraissait mener droit au but, mais elle se perd dans les broussailles.

Il y a dans *les Exilés* des négligences nombreuses, habituelles et graves, qu'un puriste de la rime n'eût pas laissé passer. La plus immédiatement visible, c'est la répétition des mêmes couples de rimes : pour ne citer que les plus fréquentes, j'ai compté quatre fois les rimes *noire-gloire*, *bleu-dieu*, *astre-désastre*, *lèvres-fièvres*, *lyre-délire* (un cliché dont Banville s'était moqué jadis, à bon droit). Cinq autres couples reviennent au moins cinq fois : *cygne-insigne*, *courroux-roux*, *flamme-âme*, *vermeil-soleil* ; enfin la rime banale par excellence, frappée dans le *Petit Traité* d'un juste anathème [P. T., 77], la rime *amour-jour !* Pourtant ce n'est pas la plus fréquente : la rime *étoile-voile* ne revient pas moins de huit fois. On trouve également plusieurs fois la rime du simple et du composé : *semblait-ressemblait*, *enchanter-chanter*, *clair-éclair*, *affront-front*, *perdue-éperdue*.

Toutefois ces rimes, condamnées par les théoriciens, satisfont l'oreille ; il en est d'autres au contraire qui sont absolument insuffisantes à tous égards ; laissons de côté la rime *éblouï-lui* [II, 31], bien qu'elle soit tout à fait indigente : c'est un accident ; mais ce qui n'est pas accidentel, c'est de faire rimer les finales en *ieux*, *ion*, sans tenir compte de la diérèse :

Cieux rime avec { *audacïeux*, *délicïeux*, *silencïeux*[1].

Cette dernière rime est d'autant plus fâcheuse qu'elle est à la fois incorrecte et banale.

Dieux rime avec { *radïeux*, *odïeux*, *insidïeux*, *harmonïeux*.

Rien rime avec { *historïen*, *comédïen*, *aérïen*, *dorïen*.

On trouve de même : *pitié-châtïé*, *envïés-bourïers*, *milliers-peuplïers*, *guerrier-injurïer*, *fiel-substantïel*, etc. Moins satisfaisante

1. J'écris *ieux*, *ion* quand ces finales ne comptent que pour une syllabe, et *ïeux*, *ïon* lorsqu'elles comptent pour deux.

encore la rime qui accouple une voyelle longue à une brève, une voyelle ouverte à une voyelle fermée, même une voyelle ouverte et longue à une voyelle fermée et brève ou réciproquement ; j'en ai cependant relevé dix-neuf exemples dans *les Exilés :*

a) Rime de la longue et de la brève : *faites-fêtes, poètes-muettes, parfaite-poète ;*

b) Rime de la voyelle ouverte et de la voyelle fermée : *voix-bois, jeûne-jeune, ras-bras, signalas-las, combats-ici-bas, sages-âges ;*

c) Rime de la longue ouverte et de la brève fermée (ou réciproquement) : *travaille-bataille, broussaille-tressaille ; amazone* rime avec *couronne, frissonne ; opale* rime avec *orientale, rafale, idéale.*

On voit que les rimes des *Exilés* sont loin de la perfection rigoureuse que semble exiger le *Petit Traité ;* elles sont même sensiblement inférieures à celles des *Odelettes* et des *Odes funambulesques.* A vrai dire ces fautes ne sont pas d'une exceptionnelle gravité ; on les retrouverait sans nul doute chez tous les poètes, même les plus corrects ; mais leur présence montre bien que Banville n'eut pas la superstition de la rime riche, comme on le lui reproche quelquefois. C'est d'ailleurs une accusation contre laquelle il a protesté dans ses *Souvenirs :* « Emile Deroy, dit-il,

> ... comprenait la Couleur comme moi-même je comprenais la Rime, c'est-à-dire non pas uniformément éblouissante et riche... mais variée, diverse, amoureusement unie à la pensée, se transfigurant du tout au tout selon la nature du sujet traité, et ne voulant se ressembler à elle-même que par la fidèle et constante recherche de la justesse harmonique. S., 93.

Qu'est-ce à dire, sinon que la rime pauvre, atone, grise pour ainsi dire, est légitime et même recommandable, du moment qu'elle sert à produire un effet ? Banville pourrait reprendre à son compte le mot de Musset : « Si j'ai fait des vers mal rimés, je les voulais ainsi. » En 1867, il vient justement de corriger un grand nombre de rimes douteuses dans ses deux premiers recueils : comment admettre qu'il ait, par inadvertance ou négligence, laissé dans ses nouveaux poèmes les fautes qu'il effaçait de ses œuvres passées ? Tout porte à croire que, dans certaines pièces, il a volontairement atténué, estompé ses rimes ; il a rimé en grisaille et en demi-teinte lorsque le sujet le demandait.

Il faut avouer cependant qu'il y a dans *les Exilés* des pièces peu

réussies, où l'on pourrait difficilement soutenir que la pauvreté des rimes est voulue. Où donc la rime rare, éclatante, eût-elle été à sa place, sinon dans l'ode *A Théophile Gautier* ? [II, 131] Or cette ode est médiocrement rimée, pour ne pas dire plus. Banville n'a-t-il pas voulu se mesurer avec le maître, rivaliser d'adresse et d'invention avec le poète d'*Emaux et Camées ?* Cela me paraît bien douteux : je croirais plutôt que ces vers furent écrits très vite, quelques jours seulement après la mort de Gautier, alors peut-être que Banville était encore trop ému pour surveiller très sévèrement ses rimes : « Presque jamais on ne se montre bon ouvrier lorsqu'on écrit sous l'impression d'un sentiment vrai, au moment même où on l'éprouve. »[1] Les strophes sur *Rouvière* ne sont pas supérieures à la pièce précédente ; il est vrai que, pour le fond, elles rappellent la *Nuit de mai* et les stances *A la Malibran*. Est-ce à dessein que le poète leur a donné l'allure un peu lâche du vers de Musset ? Ce ne serait pas absolument invraisemblable ; je préfère néanmoins une explication plus simple : écrit à la demande des frères Lionnet pour être récité dans un concert au bénéfice de l'infortuné comédien[2], *Rouvière* fut, selon toute apparence, composé très vite.

Mais il n'en va pas de même pour d'autres pièces : il est bien visible que dans les ternaires *A Auguste Brizeux* et dans les strophes *A celle qui chantait*[3], Banville a voulu imiter la fluidité caressante, un peu molle, des poètes qu'il célébrait. Les vers *A Georges Rochegrosse* affectent l'allure d'une causerie familière : on s'explique aisément que les rimes opulentes aient été volontairement évitées. L'élégie sur la mort d'Amédine Luther offre certaines ressemblances avec l'*Elégie* des *Stalactites ;* le mètre est le même : distiques formés d'un décasyllabe et d'un heptasyllabe. La terminaison féminine de l'heptasyllabe, répondant à la terminaison masculine du décasyllabe, donnait à la pièce des *Stalactites* un ton de tristesse languissante assez émouvant ; par malheur, l'effet ne se répétait pas toujours assez nettement à chaque distique. Banville ne revint jamais à cette forme pourtant curieuse ; mais il semble bien que, dans *Amédine Luther*, il ait voulu produire une impression du même genre en atténuant le plus possible l'éclat des rimes, en effaçant les contours de sa phrase.

1. Préface des *Roses de Noël.*
2. Cf. *Souvenirs des frères Lionnet*, p. 72.
3. C'est-à-dire à Desbordes-Valmore.

En effet, lorsque la rime est riche, le rythme s'accuse ; le vers, solide, précis, nettement coupé, donne aux images un relief vigoureux, un peu dur parfois. Il s'ensuit que si l'on veut rendre la confusion, le désordre de la lutte, l'étrange, le monstrueux, le fantastique, on pourra brouiller le dessin rythmique non seulement en multipliant les rejets, mais en atténuant aussi l'écho de la rime. C'est un procédé que Banville paraît avoir employé plusieurs fois : trois pièces très médiocrement rimées racontent les combats de Thésée et d'Hercule contre les monstres ; une quatrième, qui, sur ce point, n'est pas supérieure aux trois autres, décrit l'antre horrible et fantastique où fut enfermé l'Amour, quand les Titans furent chassés du ciel [1].

Deux poèmes des *Exilés* nous font connaître les idées de Banville sur la mission et sur la puissance de la poésie ; tous deux ont pour héros un poète de la Grèce antique : l'un Hésiode, l'autre Orphée. Cependant le nombre des rimes riches est inférieur à la moyenne dans *Orphée* et très supérieur à cette moyenne dans *Hésiode*. C'est que le ton des deux poèmes est complètement différent : Orphée, tendre et compatissant, demande aux Olympiens d'avoir pitié de la bête et de l'arbre : il gémit et il supplie. Hésiode, au contraire, c'est le maître hautain, fier d'être un *vates*, fier de sentir en lui la surhumaine inspiration, et qui ne permet pas qu'on fasse déchoir la poésie, qu'on fasse « un jouet de l'histoire des Dieux ». Les accents du premier sont doux, presque caressants : la rime se fait discrète, marquant à peine le rythme, laissant la phrase se dérouler en une mélodieuse lamentation. La voix du second est fière et âpre, le rythme de son chant est puissamment accusé, comme celui d'une marche héroïque. C'est pour une raison analogue, sans doute, que *l'Attrait du Gouffre* et l'odelette *A ma Mère* sont rimés avec une richesse particulière. Que disent en effet ces deux poèmes ? Dans le premier, le poète s'adresse au monstre qu'il a vaincu lui aussi :

> Monstre Inspiration, dédaigneuse Chimère,
> Je te tiens ! Folle ! En vain, tordant ta lèvre amère,
> Et demi souriante et pleine de courroux
> Tu déchires ma main dans tes beaux cheveux roux.
> Non, tu ne fuiras pas... [II, 137] ;

1. *Le Sanglier*, *Némée*, *Tueur de Monstres*, *l'Antre*.

dans le second, il se déclare content, malgré « le railleur frivole », puisque l'amour de sa mère lui reste. Ainsi l'un est un chant de victoire, l'autre un chant de joyeuse confiance : la richesse des rimes contribue à leur donner l'allure ferme, allègre, triomphante, qui leur convient.

Il semble donc en définitive que le poète des *Exilés* eut raison de protester contre ceux qui l'accusaient de chercher partout et toujours la rime riche. Mais s'il sacrifia la rime, en certaines occasions, c'est qu'apparemment il ne croyait pas qu'elle fût « l'unique harmonie du vers », encore moins qu'elle fût tout le vers à elle seule. Voilà sans doute qui contredit l'affirmation si catégorique du *Petit Traité ;* on essaiera plus loin d'expliquer cette contradiction, mais, dès maintenant, il faut constater que Banville attribue souvent aux sonorités intérieures du vers une importance au moins égale à celle de la syllabe finale. Il suffit pour s'en convaincre de noter l'extraordinaire abondance des allitérations dans *les Exilés* et de chercher à s'expliquer leur rôle.

Il est vrai qu'elles peuvent servir à rappeler les « éléments phoniques » de la rime [1], comme par exemple dans ces vers où l'*a* et l'*è* sont multipliés à plaisir :

> Léchant les verts sapins *avec* un rire *amer*,
> L*a* mer aux vastes flots baigne leurs pieds, l*a* mer
> Douloureuse... [II, 7.]

mais ce serait une erreur de s'imaginer qu'elles sont partout et toujours — comme les appelle M. Grein — des « renforts de la rime » (Reimverstarkende Elemente) [2] ; il peut arriver au contraire que la rime serve à souligner l'allitération. Par exemple :

> Tout est lugubre et pâle, et les feuilles froissées
> G*é*missent et, *géant*s que de tristes p*ensées*
> Tourm*en*tent... [II, 7.]

Il est clair qu'ici le mot de valeur est *géants* et que *gémissent*, au commencement du vers, *pensées*, à la fin, servent surtout à lui donner le relief nécessaire. Il se peut même que les sonorités du

1. Cf. Cassagne, *Métrique de Baudelaire*, p. 68.
2. Grein, *op. cit.* p. 35.

mot principal ne se retrouvent pas à la rime : l'allitération empêche alors qu'il soit perdu dans la masse du vers :

> Les TORRENTS, *dans* la *morne horreur* des solitudes... [**II**, 46.]

> Ah ! qu'un autre vainqueur, formi*dable* et serein,
> P*ara*isse, *armé* de l'ARC et des flèches d'airain. [**II**, 63.]

> *La* vierge, la NAÏADE *ar*gentine est debout
> Contre le roc... [**II**, 78.]

> Le temps *a* FRACASSÉ le m*ar*bre blanc des urnes...
> ... et d*ans* ces li*eux* délici*eux*
> N*a*guère tout *rem*plis d'*en*chan*tem*ents p*ar* elles
> Meurt le GÉMISSEMENT AFFREUX des tourterelles... [**II**, 130.]

Mais bien souvent aussi Banville a recherché l'allitération pour elle-même, pour la valeur propre des sons ; pour décrire le morne paysage où passent les Dieux exilés, il multiplie les timbres durs et sourds, nasales, gutturales, dentales :

> Et bl*anche dans* le jour *dou*teux et *dans* la brume,
> La *cas*ca*de* s*anglote en* sa pris*on d'é*cume. [**II**, 7.]

Dans *la Source*, au contraire, il unira les voyelles claires aux labiales et aux liquides :

> S*vel*te et su*ave*, t*el*, p*rès* d'un *fleuve* d'*Asie*
> N*aît* un *lys* ; le dé*sert* *voit* tout ce corps *lacté*,
> Sans *tache* et *déjà* *fier* de sa virginité... [**II**, 78.]

On conçoit, par suite, qu'il ait pu accentuer une antithèse en opposant deux systèmes d'allitération. Dans les vers suivants, les consonnes explosives alternent d'abord avec les continues, formant une phrase caressante et veloutée que terminent sèchement deux *t* suivis d'un *s* dur :

> Ce doux enivrement *des* *êtres*, ce *baiser*
> *Des* *choses*, qui *toujours* vol*tige*ait sur *tes* *lèvres*,
> Ce grand *courant* *de* *joie* et *d'amour*, TU T'EN SÈVRES [1].

Parfois, enfin, — ce n'est pas l'emploi le moins curieux, — le poète

1. **II**, 12. L'effet est d'autant plus accentué que le vers se termine par trois monosyllabes.

a fait, exprès, de véritables cacophonies : elles ont pour but d'obliger le diseur à certaines inflexions, qui donnent aux vers un caractère particulier. Par exemple :

Au penchant de l'Œta, que l'*âpre bise mord*... [II, 23.]

Ce second hémistiche serait détestable, si l'on ne prenait soin de donner, à mesure qu'on avance, plus de force à la consonne initiale : ainsi *mord*, le mot imagé, hardi, éclate en pleine lumière.

L'hydre au visage humain tomba *dans son sang* noir... [II, 23.

Trois syllabes fort désagréables, si on les prononce trop vite ; mais si on ralentit, si le chant, plus large, laisse voir à l'auditeur le monstre énorme et pantelant, du même coup la cacophonie disparaît. Dans un tel vers, la rime n'est plus du tout le mot essentiel, les sonorités mêmes n'ont pas de valeur expressive, le mouvement seul importe : ce n'est plus un effet de timbre, mais seulement un effet de rythme.

Banville aurait-il donc accordé la même importance au rythme qu'à la rime ? Il semble, pourtant, que les critiques soient plutôt portés à le juger fort sévèrement sur ce point. D'aucuns trouvent qu'il en use trop librement avec la mesure : l'auteur des *Modestes observations sur l'art de versifier* lui reproche d'avoir abusé du vers à césure ternaire ; de l'avoir fait succéder sans transition à des alexandrins de forme classique, ce qui produit un « horrible » changement de mesure (p. 85) ; d'avoir effacé complètement la césure médiane, en mettant à la sixième syllabe un mot atone, comme un article ou une préposition : « Victor Hugo, déclare-t-il, se fût coupé la main plutôt que d'écrire quelque chose de semblable ». M. R. de Souza, bien que plus modéré, semble pourtant convaincu que Banville n'a pas su employer le vers ternaire de manière à produire d'heureux effets rythmiques [1]. Mais, quelques pages plus loin, le même auteur attribue à Verlaine une invention dont le poète des *Exilés* devrait au moins partager la gloire avec celui des *Poèmes saturniens :* Il semble en effet que, souvent, Banville a voulu faire alterner binaires et ternaires, suivant des lois simples et facilement perceptibles. Dans tous les passages où cette symétrie se retrouve, il serait injuste de prétendre que le rythme

1. R. de Souza, *le Rythme poétique*, 3e partie, chap. I.

de l'alexandrin est maladroitement brisé : les vers ainsi groupés forment de véritables strophes, écrites sur deux mètres différents. Les combinaisons sont assez variées et les exemples assez nombreux.

Voici d'abord des phrases où binaires et ternaires se répondent un à un :

Les Dieux même | oubliaient la Justi|ce. La Peste
Soufflait sinistrement | son haleine funeste
Dans les marais | par l'eau dormante | empoisonnés.
. . . . . .

De lourds dragons ailés | se traînaient sur les eaux
Dans leur bal|ve, jetant le feu | par leurs naseaux,
Et flétrissant les fleurs | de leurs souffles infâmes. [**II**, 32.]

Il marche, hôte rêveur, | lisant dans le ciel bleu.
Son corps robuste | est comme un chêne | et son front penche,
Son habit est grossier, | son regard est d'un Dieu,
Son œil profond | contient un ciel, | sa barbe est blanche.[**II**, 36.]

Car les rocs chevelus | à la terre enchaînés
Les fleu|ves par le cours des astres entraînés,
Les arbres frissonnant | sous leurs écorces rudes,
Les torrents | dans la morne horreur | des solitudes
Voudraient aussi vous voir | et pouvoir vous parler. [**II**, 46.]

Parfois, binaires et ternaires alternent par groupes de deux :

Telle Erinna, livrée | à ses mâles tristesses,
Sur le rivage ému | que le laurier décore
Enseignait | le troupeau rêveur | des poétesses,
Et l'écho | de son cri jaloux | me trouble encore. [**II**, 76.]

Parlant ainsi, | le Dieu souriant | de Cyllène,
Comme un ai|gle qui va partir, | prit son haleine
Et bondit ; il vola | de son pied diligent
Plus haut que l'éther vaste | et les astres d'argent ;
Puis au ciel, | qu'une pourpre éblouissante | arrose,
S'enfuit | dans la vapeur en feu | du couchant rose. [**II**, 29.]

D'autres fois le premier et le dernier vers du groupe sont redoublés, ou bien deux vers d'une espèce répondent régulièrement à un seul vers de l'autre espèce :

Du fond de l'éther vaste | et des cieux inconnus
Les oiseaux | déployant leur vol | étaient venus ;

Puis, gravissant | *les monts neigeux,* | *mornes colosses,*
Les animaux tremblants | et les bêtes féroces
Et les lions | *étaient venus.* | *Dans le ravin,*
Ils écoutaient, | *léchant les pieds* | *du Roi divin,*
Ou pensifs, | accroupis | dans une vague extase.
Comme un aigle | *emportant le rayon* | *qui l'embrase,*
L'Hymne sainte | *agitant ses flam*|*mes autour d'eux,*
Mettait de la clarté | sur leurs muffles hideux. [II, 41.]

On trouve même — assez rarement il est vrai — un ternaire séparant deux groupes de trois binaires :

Et voici qu'à présent | le feuillage d'un bois
Mélodieux, immense | et rempli de murmures,
Sur le front du chanteur | étendait ses ramures ;
Les rocs | *avaient fendu la terre* | *en un moment :*
Ils s'étaient approchés | mystérieusement,
Et le torrent glacé, | qui pleure en son délire,
Etouffait le sanglot | qui toujours le déchire. [*Ibid.*]

La symétrie de pareilles phrases est sensible et l'on peut, sans trop forcer l'expression, dire qu'il y a là de véritables strophes. Toutefois, dans un poème strophique, la même disposition des mètres se reproduit plusieurs fois de suite : Banville évite, au contraire, les groupements trop prolongés, mais il arrive que plusieurs groupes de nature différente se suivent immédiatement, ou, tout au moins, à de faibles intervalles. Dans ce cas, chaque groupe représente un membre complet de la période, et le changement du rythme strophique marque pour l'oreille les différents « moments » de la pensée. Dans *l'Exil des Dieux* un quatrain, où deux ternaires répondent à deux binaires, exprime le trouble qui saisit la nature à l'approche des proscrits divins :

Tout à coup, ô terreur ! | ô deuil ! au bord des eaux
La terre s'épouvante, | et jusque dans ses os
Tremble, | *et sur sa poitrine â*|*pre, d'effroi saisie,*
Se répand | *un parfum céles*|*te d'ambroisie.*

Mais la scène s'éclaire de lueurs surnaturelles, on sent « quelqu'un de grand qui va venir » : l'imposant *largo* des binaires annonce le cortège des Olympiens. Les voici : à leur tête Aphrodite et Athénè, la Beauté et la Pensée, bannies par les hommes. Leur image est

évoquée en un groupe de cinq vers, commencé et terminé par un ternaire :

Aphroditè, | *marchant pieds nus* | *(et son talon*
A la blancheur d'un astre | et l'éclat d'une rose !)
Athénè, | dont jadis, | dans l'éther grandiose,
Le clair regard, luttant | de douceur et de feu,
Etait | *l'intensité serei* | *ne du ciel bleu.*

Après une série d'alexandrins réguliers qui peignent le morne défilé des Dieux, leur désastre est expliqué en une période à deux membres égaux, deux quatrains qui combinent chacun d'une manière différente les ternaires et les binaires :

Car, depuis qu'en riant | les empereurs, | jaloux
De leur gloi | *re, les ont chassés* | *comme des loups,*
Et que leurs palais d'or | sont brisés sur les cimes
De l'Olympe | *à jamais désert,* | *les Dieux sublimes*

Er | *rent, ayant connu les pleurs,* | *soumis enfin*
A la vieillesse horrible, | aux douleurs, à la faim,
Aux innombrables maux | que tous les hommes craignent,
Et leurs pieds, | *déchirés par les épi* | *nes, saignent.*

Dans *l'Education de l'Amour*, le second Eros est dépeint en huit vers qui se répondent deux à deux :

Bientôt d'une déesse | à l'œil limpide et fier
Un autre Eros naquit, | charmant, sa lèvre pure
Tout en fleur, | *agitant de l'or* | *pour chevelure*
Et portant haut | *son front de neige,* | *où resplendit*
L'éclat sacré du jour. | Mais quand Zeus entendit
Ses premiers bégaiements, | plus doux qu'un chant de lyre,
Quand il vit | *ses regards de femme* | *et son sourire*
Où la cares | *se, les aveux,* | *les doux refus*
Erraient...

Puis le rythme change, pour exprimer, dans le deuxième membre de la période, les pressentiments de Zeus ; binaires et ternaires alternent :

... il devina | dans l'avenir confus
Tant de colè | *res, tant de lar* | *mes, tant de crimes*
Hâtant leurs pieds sanglants | sur le bord des abîmes,
Tant de douleurs | *penchant le front,* | *tant de remords*
Hurlant de longs sanglots | à l'oreille des morts...

et la période se termine par trois binaires, majestueux comme le Maître des Olympiens lui-même :

> Il vit si clairement | la trahison vivante,
> Qu'il sentit dans son cœur | s'amasser l'épouvante,
> Et fronça par trois fois | son sourcil triomphant.

A vrai dire, les nombreux alexandrins à coupe ternaire qu'on trouve dans *les Exilés* (environ 29 °/₀) ne font pas tous partie de systèmes analogues ; les ternaires isolés sont très fréquents. Toutefois, au lieu de reprocher à Banville d'avoir inconsidérément brisé et disloqué le rythme, il serait plus juste, à mon avis, de noter un effort visible pour atténuer la discordance entre le mètre ternaire et le mètre binaire, pour rétablir l'harmonie dans la variété, pour obtenir une phrase tout ensemble aisée et musicale, symétrique et libre. Mais cette symétrie n'est-elle pas souvent détruite par l'énorme quantité de rejets qu'il s'est permise ? — Ici encore, méfions-nous des apparences.

A première vue, il est vrai que ces rejets sont très nombreux et souvent très hardis : l'adjectif est parfois au commencement du vers et le nom qualifié à la fin du vers précédent :

> ... Tu sentais...
> Délicieusement le vent des chevelures
> Divines... [**II**, 12.]

Le génitif complément est souvent mis en rejet de la même manière :

> Et rien ne te connaît dans le grand désert bleu
> Des cieux... [**II**, 11.]

Ailleurs, on trouve à cette place deux mots unis par *et* ou bien un verbe et son complément direct :

> Comme un aigle qui va partir, prit son haleine
> Et bondit... [**II**, 29.]

> Ton pied impétueux ne marche qu'en heurtant
> Des cadavres... [**II**, 30.]

Il n'y a pas de solution de continuité entre les deux vers, et par suite le premier ne se termine réellement qu'après le mot en rejet :

l'Exil des Dieux, par exemple, commence en réalité par un vers de seize syllabes suivi d'un vers de huit :

> C'est dans un bois sinistre et formidable de la Gaule ;
> Roidis par un suprême effort...

Le rythme est encore troublé davantage lorsque le rejet fait entendre des syllabes qui ne comptent pas dans la mesure du vers, ou annule des syllabes qui devraient compter :

> Veux-tu baiser, de cette bouche — Toute en fleur [II, 91],

est en réalité une phrase de douze syllabes ; cependant elle ne compte que pour onze dans le vers.

> Ton pied impétueux ne marche qu'en heurtant
> Des cadavres,
> l'horreur te cherche, et l'on entend... ;

cadavres, à la fin de la phrase, ne compte plus que pour deux syllabes, si bien que l'on entend vingt-trois syllabes au lieu de vingt-quatre. Tous les rejets ne causent pas dans le rythme de pareilles perturbations ; il n'en reste pas moins que, par leur nombre et par leur hardiesse, ils donnent aux alexandrins des *Exilés* une allure toute spéciale, à laquelle ni les classiques ni les romantiques n'ont habitué notre oreille. Une pratique aussi constante ne saurait être expliquée par le désir de produire un effet : sans doute on trouverait chez Banville des rejets analogues à ceux que l'on rencontre chez André Chénier, qui servent à mettre en relief un verbe, un adjectif, un adverbe ou le dernier terme d'une gradation ; par exemple :

> Mes cheveux fulgurants, effluves de lumière
> Vivent... [II, 96.]

> Mais après elle était vite redevenue
> Charmante... [II, 24.]

> Comme j'étais entré dans la forêt qui grimpe
> Mystérieusement... [II, 17.]

> Il a subi l'erreur, l'injustice, l'affront
> La haine... [II, 36] ;

il faut reconnaître également que certains vers ont été allongés à dessein, pour donner l'impression de l'immensité, de l'éloignement, d'un mouvement ou d'un son prolongé :

> ... l'épervier qui sait voir
> L'infini... [II, 66.]

> Or il avait vécu plus d'ans que la mémoire
> N'en rêve... [II, 18.]

> Les perles en fusée et le cristal changeant
> Ruissellent... [II, 78.]

> La mer aux vastes flots baigne leurs pieds, la mer
> Douloureuse... [II, 7.]

Mais une tournure ne produit un « effet » que si elle est quelque peu exceptionnelle et insolite : or le rejet est constant dans *les Exilés*. En réalité, cette fréquence est une conséquence logique des principes essentiels de la versification de Banville : on doit mettre à la rime le mot capital et l'inversion doit être absolument proscrite : si le mot capital traine après lui des compléments, ils ne peuvent être mis qu'au début du vers suivant ; de là sans doute l'abondance des génitifs et des compléments directs en rejet. — Le rythme n'en est pas moins troublé, dira-t-on. — Eût-il mieux valu revenir aux grotesques procédés de Campistron ? Mais est-il bien sûr que le rythme soit détruit ? Oui, sans doute, si l'on considère le vers comme la seule unité rythmique, mais il ne semble pas que ce soit l'opinion de Banville : il paraît plutôt avoir essayé de constituer de véritables périodes où des mètres variés se mélangent très librement, où, seule, la phrase essentielle se détache en un vers très régulier, très ferme, solidement rythmé. Loin de détruire toute espèce de mesure, l'enjambement servirait, au contraire, à lier les vers les uns aux autres, à rendre plus parfaites l'unité et la continuité de la période.

C'est ainsi que, parfois, l'enjambement prépare le passage du rythme ternaire au rythme binaire, ou réciproquement. Ce vers qui commence par un mot en rejet peut être coupé à la sixième syllabe, mais il a nécessairement une autre césure dans le premier hémistiche : il est donc coupé en trois parties ; tenant à la fois du

binaire et du ternaire, il peut servir à ménager la transition entre les deux rythmes :

Ternaires	La reine-Omphale | était assi | se, comme un Dieu Sur un trô | ne. Ses lourds cheveux | d'or et de feu
Rejet de transition.	Etincelaient ; | Hermès, | pareil au crépuscule,
Binaires.....	Posant sa forte main | sur l'épaule d'Hercule, Se tourna vers la reine | avec un air subtil
Ternaires	Et lui dit : | « Le marché des Dieux | te convient-il ? — Messager, | répondit alors | d'une voix grave
Rejet de transition.	La Lydien | ne, pars, | laisse-moi pour esclave
Binaires.....	Ce tueur de lions | de sa forêt venu Et je l'achèterai | pour le prix convenu. » [**II**, 29.]

On remarquera aussi que ces dix vers forment deux groupes identiques et que le sixième vers — le premier ternaire du second groupe — commence par un rejet ; il semble que le poète n'ait pas voulu trop accuser la symétrie. Dans le fragment de *l'Education de l'Amour* cité plus haut, la ponctuation grammaticale et logique ne coïncidait pas rigoureusement avec la division rythmique ; seul le dernier membre de phrase est bien détaché : il fallait que la conclusion gardât toute la majesté olympienne de l'alexandrin, mais dans tout le reste il fallait au contraire donner l'impression de la continuité, effacer les divisions, éviter de marquer avec une lourdeur scolastique et gauche les « paragraphes » du développement.

Il faut rapprocher du rejet une autre licence, qui consiste à raccourcir ou à prolonger le premier hémistiche en plaçant une syllabe tonique à la cinquième ou à la septième place. Ici encore, Banville paraît avoir eu, suivant les cas, deux intentions bien différentes : tantôt il a voulu mettre un mot en relief, tantôt rendre le rythme moins sensible et moins régulier. Par exemple, lorsque le second hémistiche commence par une syllabe tonique, il faut donner plus de force au second accent, et le premier mot du second hémistiche se trouve mis en valeur :

Dans l'ombre où le matin *lutte* avec les ténèbres [**II**, 10] ;

si ce mot est en relation étroite avec le précédent, l'altération du

rythme est plus forte, l'effet plus violent ; Banville aime à placer de la sorte l'épithète qui, souvent, est le mot de valeur :

Brillait une forêt *rouge* de grandes fleurs. [**II**, 143.]

Quelquefois le premier hémistiche se termine par un long mot et le contraste renforce encore l'effet :

La résignation *morne* de l'animal. [**II**, 68.]

Titan resplendissant *d'or*... [**II**, 42.]

Il arrive aussi que le premier hémistiche se termine par un monosyllabe accentué, non précédé d'une syllabe muette ; on obtient encore un effet analogue :

Et l'emprisonnant *seul*, avec la Nuit maudite. [**II**, 39.]

Mais presque toujours, lorsque la cinquième syllabe est accentuée, la sixième est un proclitique, article, préposition, etc... ; le rythme, alors, est complètement brisé : le vers divisé en 5 + 7 prend une allure traînante, alanguie, caressante, qui n'est pas sans charme. Par une rencontre singulière, ce rythme se trouve assez fréquemment dans *la Cithare*, dont j'ai signalé plus haut les rimes extraordinairement faibles ; on dirait que, par tous les moyens possibles, le poète s'est efforcé d'atténuer dans cette sorte d'élégie la rigidité un peu dure de l'alexandrin. C'est ainsi que j'expliquerais la présence de vers analogues à ceux-ci :

Vivaient en exil | dans l'univers infini...

Il s'est éveillé | dans les flancs de la Cithare...

Aphrodite d'or | aux paupières arrondies... [**II**, 46, 47, 48.]

Il semble que, comme Verlaine, et avant lui, Banville ait été sensible à l'imprécision rêveuse de ces rythmes impairs, asymétriques. Ainsi, l'on trouve chez lui l'alexandrin sévère, solide, métallique des parnassiens, et les mètres fluides, « vagues et solubles dans l'air », qu'aimeront les décadents et les vers-libristes. S'il n'ose pas les vers de quatorze ou quinze syllabes, s'il ne revient même pas au vers de treize, du moins il use largement du rejet, et le rythme du vers, en définitive, lui importe moins que le rythme de la période.

S'il ne jette pas l'anathème à la rime, « ce joujou d'un sou », il paraît sentir, néanmoins, l'avantage des rimes faibles, qui effacent, estompent les contours du vers. Peut-être les très grands artistes arrivent-ils, seuls, à comprendre de la sorte la valeur artistique de deux formes d'art diamétralement opposées.

DEUXIÈME PARTIE

Banville après 1867

CHAPITRE IV

La seconde Manière funambulesque

I. — *BALLADES JOYEUSES, RIMES DORÉES, OCCIDENTALES.* — Dans quel ordre faut-il étudier les recueils postérieurs aux *Exilés ?* — Les *Trente-six Ballades joyeuses.* — Que le titre en est justifié, mais que l'humeur de Banville s'assombrit entre 1861 et 1869. — Qu'il imite Villon en apparence, mais Rabelais en réalité. — Causes de l'infériorité du livre.

Les *Rimes dorées.* — Etudes de types populaires. - Caractère nouveau de l'inspiration de Banville. - Hostilité contre la société. — Que sa poésie ne devient pas, à la fin de l'empire, plus amère, mais plus militante.

Les *Occidentales.* — Banville républicain. — Ses rapports antérieurs avec l'empire. -- Les réformes de 1868 et l'opposition libérale. — Les ultramontains. — Opinions de Banville sur l'Inquisition et le concile du Vatican. — La loi militaire du maréchal Niel ; que Banville était excusable en la combattant. — Les travaux d'Haussmann et l'opposition. — Attaques de Banville ; spéculateurs et « cocottes » ; l'opérette ; *le Petit crevé.* — Jugement d'ensemble sur la polémique des *Occidentales.* — Que le ton n'est pas celui des premières *Odes funambulesques* et que les procédés sont très différents. — Pourquoi la supériorité des *Occidentales* n'apparait pas clairement.

BIBLIOGRAPHIE. — 1° *Trente-six Ballades joyeuses.* — Parues seules chez Lemerre en 1873 (in-16). — Elles sont annoncées dans le JOURNAL DE LA LIBRAIRIE du 4 octobre, comme déposées le 18 septembre. Dix d'entre elles avaient déjà paru dans le PARNASSE CONTEMPORAIN en 1869 : *Regrets pour l'an 1830, les Belles Châlonnaises, la Bonne Doctrine, la Fidélité de la Poésie, Pour sa Commère, En l'honneur des Pucelles, Aux Enfants perdus, Pour la servante du cabaret, Pour trois sœurs qui sont ses amies, En quittant le Havre-de-Grâce.*

Elles furent rééditées : en 1874, avec *le Sang de la Coupe* (Lemerre, in-16) ; en 1878, dans le tome II des *Poésies complètes* (Charpentier, in-12) ; en 1890, avec *le Sang de la Coupe* et *le Baiser* (Lemerre, in-16).

Toutes ces éditions sont identiques, mais la première seule contient deux airs avec basse chiffrée, un air de menuet et un air de gavotte, écrits par J. Cressonnois pour chanter les Ballades.

2° *Rimes dorées.* — Parmi les pièces qui composent ce recueil, quinze parurent d'abord dans les *Nouvelles Odes funambulesques* Lemerre, 1869, in-12 ; cf. *infra). Une Fête chez Gautier* était intitulée

Feuilleton de théâtre, et les quatre sonnets : *le Musicien, l'Echafaud, la Blanchisseuse, le Pompier*, étaient réunis sous le titre : *Etudes et croquis.*

Ces pièces parurent, pour la première fois, à part, et sous le titre de *Rimes dorées*, en 1875 (Lemerre, in-16), avec les *Occidentales* et les *Rondels*. Neuf poèmes, qui furent ajoutés alors, se retrouvent dans le tome II des *Poésies complètes* (Charpentier, 1878, in-12), absolument identique à l'édition Lemerre : *Pas de feuilleton, A Gérard Piogey, A Alphonse Lemerre, A Jules Claye, A Gabriel Marc, la Danseuse, A Charles Desfossez, le Bon Critique, l'Ame victorieuse du Désir.*

3° *Occidentales.* — La plupart de ces poèmes parurent d'abord dans le CHARIVARI, de janvier à octobre 1868. Ils furent réunis en volume, pour la première fois, en 1869, sous ce titre : « *Théodore de Banville — Etudes lyriques — Nouvelles Odes funambulesques. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, passage Choiseul, 47,* MDCCCLXIX », un vol. in-12. — Elles sont annoncées dans le JOURNAL DE LA LIBRAIRIE du 3 juillet 1869. — La dédicace à Pierre Véron, directeur du CHARIVARI, est datée du 10 avril 1869.

Ce volume contient cinquante-trois pièces, soit dix-sept de plus que l'édition définitive. Une seule, *Paris nouveau* a été retranchée ; une autre, *la Satyresse*, se retrouve à la fin du commentaire des *Odes funambulesques ;* les quinze autres ont été détachées du recueil pour former celui des *Rimes dorées*. L'ordre et les titres des autres poèmes n'ont pas été modifiés. Cette première édition ne contient pas la *Ballade du premier jour de l'an.*

Le texte ne paraît pas avoir été modifié ; toutefois *le Thiers-Parti* commençait dans le CHARIVARI par ce vers :

> Comme notre œil, après le soleil d'un beau jour...,

qui commence, dans les éditions, la seconde strophe.

La seconde édition, parue chez Lemerre en 1875 (in-16, achevé d'imprimer du 20 août), contient encore *la Satyresse,* à sa place logique cette fois, en tête du recueil, après l'eau forte de Léopold Flameng qu'elle commente. Le titre est *Occidentales.*

La troisième édition parue chez Charpentier (1878, in-12) forme le tome III des *Poésies complètes,* avec les *Odes funambulesques* et les *Idylles prussiennes.* Une note de Banville à la fin du volume est datée du 12 juin 1878. Le titre est *Occidentales. La Satyresse* est placée en « post-scriptum » au commentaire des *Odes funambulesques.*

Dans ces deux dernières éditions, la dédicace à Pierre Véron est précédée de huit vers, extraits du *Charles VII,* d'Alexandre Dumas, et qui ne se trouvent pas dans la première édition.

A considérer seulement la date de leur publication, les recueils qui suivirent *les Exilés* devraient être étudiés dans l'ordre suivant : *Occidentales* (1869), *Idylles prussiennes* (1871), *Trente-six Ballades joyeuses* (1873), *Rimes dorées* (1875). Mais cet ordre empêcherait de comprendre comment la pensée du poète évolua dans les dernières années de l'empire. De ces quatre œuvres, la plus ancienne est le livre des *Ballades*, commencé en 1861, presque achevé en 1869 ; viennent ensuite les *Rimes dorées*, écrites entre 1864 et 1870 ; *Occidentales* et *Idylles prussiennes*, bien que publiées plus tôt, sont cependant plus récentes.

Les premières ballades sont contemporaines des *Exilés* : Banville rétabli, célèbre, reprend espoir après une crise de découragement et d'amertume. A l'ombre du laurier de la Turbie, dans les jardins de la Bordighera, la gaîté lui est revenue et ce sont vraiment des vers joyeux qu'il écrit. Je ne saurais accorder à M. Cassagne que « cette gaîté n'est qu'apparente » [1] ; sans doute le recueil commence par une ballade de *Regrets* [II, 349] ; sans doute le poète constate qu'en 1862 « c'est bien fini de rire », car « tout est conquis par les fesse-Mathieu » ; il ne me semble pourtant pas que, dans l'ensemble, ces regrets soient bien douloureux. Certaines pages sont tristes et presque indignées, par exemple la *Ballade pour les bonnes gens* et la *Ballade des sottises de Paris* [II, 376 et 379], mais l'une et l'autre sont de 1869 : quand on lit dans l'ordre chronologique les poèmes de cette période, on s'aperçoit que Banville perd peu à peu sa bonne humeur ; son rire devient plus ironique, ses plaisanteries plus mordantes, ses satires plus agressives. Aussi ne faudrait-il pas juger les *Ballades* par les dernières pièces, composées à l'époque attristante et trouble où tous les esprits clairvoyants apercevaient les points noirs à l'horizon.

En 1862, au contraire, il est tout à sa joie retrouvée. Pourtant il imite Villon, un poète fort peu joyeux, et il l'imite, en apparence, de très près. D'après lui, quand on ressuscite un genre archaïque, il faut « accepter de ses devanciers toutes les traditions, même dans le choix des sujets » [II, 348] : il écrira donc des ballades en l'honneur de la Vierge, en l'honneur des enfants perdus ou des belles luronnes vaillantes au déduit. Mais nulle part il ne retrouvera

1. *La Théorie de l'Art pour l'Art*, VI, p. 329.

les accents de son modèle. Sa *Ballade à la Sainte Vierge* est jolie, trop jolie même : ce n'est pas l'appel déchirant d'une âme écrasée de remords à la Dame de Miséricorde, c'est l'oraison aimable d'un bon chrétien, qui est en même temps un bon poète, et qui, peut-être, vient de lire les *Poèmes évangéliques*. Il célèbre adroitement Marie, étoile de la mer, guide et protectrice des navigateurs humains, perdus sur l'orageuse mer des passions ; la pièce est élégante, sans plus ; elle n'est pas l'œuvre d'un grand coupable, ni d'un homme hanté par l'idée du mal, du vice, de la déchéance physique et morale. Baudelaire seul aurait pu retrouver les accents de la *Ballade des pendus ;* la piété de Banville est trop souriante pour songer longtemps à l'horreur du châtiment éternel, ou même simplement de la mort.

Cela tient, sans doute, à ce qu'il est très peu sensuel : il ne trouve pas au milieu des voluptés cette amertume dont parle le poète, parce qu'au fond il ne goûte guère qu'un plaisir tout intellectuel et philosophique. S'il chante — c'était de rigueur — *la Servante du cabaret* ou *les Belles Châlonnaises* [II, 365 et 351], il détaille les beautés des unes et des autres en artiste épris d'un beau modèle, bien plus qu'en amoureux. Rien n'est moins passionné, ni moins licencieux : ce sont des études de nu, comme telle pièce des *Stalactites*. Si par hasard il est fait allusion à « mainte prouesse » [II, 366], c'est du libertinage en paroles, pour avoir l'air d'obéir aux traditions du genre.

Si Margot n'est pas une ribaude, les « enfants perdus », auxquels il fallait bien aussi dédier une ballade [II, 364], n'ont jamais été rencontrés par Villon dans les tripots du quartier latin, ni par Régnier aux alentours du « mauvais gîte » : ce sont encore des « Exilés », des « esprits contemplatifs » qui s'embarquent pour « la belle Cythère », pour le pays chimérique où l'on oublie la laideur et la bêtise humaines :

Rassasions d'azur nos yeux pensifs !
Oiseaux chanteurs, dans la brise expansifs,
Ne souillons pas nos ailes sur la terre,
Volons, charmés, vers les Dieux primitifs !
Embarquons-nous pour la belle Cythère.

Société de fous très sages, de mauvais garçons très purs, qui doivent ignorer — et pour cause — la satiété, l'ennui, le dégoût,

l'horreur des passions auxquelles on est asservi et des péchés auxquels on reviendra demain. En réalité, le vrai patron des *Ballades joyeuses*, ce n'est pas Villon, c'est Rabelais.

C'est Rabelais qui nous verse du vin,

dit l'une d'elles [II, 391] ; sans nul doute il le tire, pour la « Sainte Beuverie », de la cave de la prophétesse Bacbuc : c'est le vin de la gaîté, de la souriante sagesse pantagrueline ; on peut le boire sans inconvenance « en l'honneur des pucelles » [II, 361], il n'a jamais grisé personne ! Tout en vidant les brocs, le bon échanson dit à ses fidèles : « Pensez vivre joyeux... autre soin, autre souci ne soit reçu au sacro-saint domicile de votre céleste cerveau. La sérénité d'icelui jamais ne soit troublée par nuée quelconque de fâcherie. »[1] Et Banville suit pieusement son conseil.

A vrai dire, tout n'est pas pour le mieux dans le moins bourgeois des mondes : c'est le temps des « fesse-Mathieu » et des « gotons qui se peignent un signe » [II, 350 et 361] :

Les Dieux sont morts, et morte l'allégresse
L'art défleurit, la muse en sa détresse
Fuit, les seins nus, sous un vent meurtrier [II, 356] ;

pourtant faut-il s'irriter de tout cela qui ne vaut pas même un haussement d'épaules ? Le sage en rit « les jours de soleil » [II, 379] et se contente d'éviter les sots de tout poil :

Fuis l'oisif et son bavardage,
Le rêveur au cerveau cornu
Et l'imbécile parvenu...
... Il faut les fuir au bois chenu
Des merles et des rouges-gorges [II, 381] ;

au bois où chante le rossignol, où résonne le cor du chasseur, [II, 397], ou bien encore au bord de la mer consolatrice dont l'âpre haleine pénètre et guérit [II, 373]. Il faut s'entourer de belles choses, et surtout travailler [II, 353], même au temps des drôlesses et des aigrefins :

Art, Pensée, ô blanches victimes,
Cygnes qu'on veut asphyxier
Ne tombez pas vers les abîmes !
Pégase ailé, brillant coursier,

1. *Pantagruel*, III, p. 2.

Viens ! Que pour nous initier
Cypris renaisse, et qu'elle torde
Ses cheveux d'or sur le glacier !
Dieu fasse aux bons miséricorde ! [II, 377.]

D'où vient que ce livre joyeux, sain, viril, ne procure pas à la lecture tout le plaisir qu'on en attendrait ? M. G. Kahn, bien éloigné de vouloir rabaisser le poète, déclare que « malgré son clair génie et ses habiletés de clown, Banville n'a pu rendre une vie intelligente à ce vieux genre » [1] ; je crois avec lui que la Ballade est une forme inférieure et ingrate et que, s'il est difficile d'en faire une — c'est Banville même qui le prétend — il est à peu près impossible d'en lire trente-six de suite. Si la langue française ne fournit qu'à grand peine les mots nécessaires pour écrire quatre couplets sur des rimes pareilles, il faudra bien, en dépit qu'on en ait, reprendre les mêmes mots et peut-être les mêmes couples de rimes : dans ce recueil, pourtant minuscule, on retrouve, et plusieurs fois, toutes les rimes banales déjà relevées dans *les Exilés*.

Il est pourtant quelques désinences capables de fournir assez de mots différents pour plusieurs ballades. Hélas ! la langue française a quelques terminaisons sourdes, cotonneuses, qui offrent au rimeur une longue liste de mots abstraits, d'adverbes pesants, de participes disgracieux. Le moyen de résister toujours à la tentation, de proscrire sans miséricorde ces vocables si prosaïques mais si commodes ? Dans les *Trente-six Ballades joyeuses*, on trouve trente-deux fois le son *ment* à la fin du vers ; c'est vraiment trop, et, malgré soi, on songe au sonnet de Trissotin ! Qu'un artiste adroit et scrupuleux comme Banville ne puisse éviter ce défaut, n'est-ce pas la preuve qu'il tient au genre lui-même, et que la ballade, en accumulant les difficultés, rend fatalement nécessaires les rimes à tout faire ?

Autre danger : l'importance du refrain est si grande, si tyrannique, qu'on peut deviner d'après ce refrain quel *doit* être le mouvement de la strophe. Comme d'autre part ce mouvement n'est jamais bien compliqué, on a bientôt découvert nombre de strophes taillées sur un patron unique ; cela ne laisse pas d'être fastidieux. Si le refrain est :

C'est le *moyen* d'avoir joie et soulas...

1. *Symbolistes et Décadents*, p. 238.

Anna;

C'est avec que le temps vous les [illegible],

il a tes [illegible] fait [illegible] vous;

[illegible]

Journal

Manuscrit autographe d'un poème de " DANS LA FOURMISE "

L'original appartient à M. Jacques Madeleine, qui nous a gracieusement autorisé à le reproduire

que peut bien être le couplet, sinon l'énumération de tous ces *moyens ?*

Pleurer d'amour dans la nuit ténébreuse,
Voir un beau sein tout chargé d'ornements,
Cueillir la rose avec la tubéreuse,
Causer de rien, comme font les amants,
Tailler la pourpre en nobles vêtements,
Etre ravi par l'humaine structure,
Sucer le lait de la mère Nature,
Quand l'or s'en va ne pas crier : Hélas !
Prendre en tout temps Rabelais pour lecture,
C'est le moyen d'avoir joie et soulas. [II, 352.] [1]

La ballade entière se composera de quatre phrases exactement semblables. Si, comme il arrive souvent, le couplet se termine par une antithèse, le second membre de l'opposition n'occupe qu'un vers ou deux, le premier membre occupe tout le reste :

C'est chez Nodier que se tenait la cour.
Les deux Deschamps à la voix enivrante
Et de Vigny charmaient ce clair séjour,
Dorval en pleurs, tragique et déchirante,
Galvanisait la foule indifférente.
Les diamants foisonnaient au ciel bleu !
Passât la Gloire, avec son char de feu,
On y courait comme un juste au martyre,
Dût-on se voir écrasé sous l'essieu.
Mais à présent, c'est bien fini de rire. [II, 350.]

Ainsi sont composées les Ballades IV, *en l'honneur de sa Mie ;* VI, *de sa fidélité à la Poésie ;* XX, *pour les bonnes gens ;* XXII, *des Sottises de Paris ;* XXIX, *de Victor Hugo père de tous les rimeurs*. D'autres fois encore les trois couplets et l'envoi sont divisés chacun en deux parties égales qui se répondent :

Amis, partez sans moi ; l'Amour vous suit
Pour faire fête à votre belle hôtesse.
Vous dites donc qu'on aura cette nuit
Souper au vin du Rhin, grande liesse
Et cotillon chez une poétesse.

1. La Ballade XXIII, à *G. Rochegrosse*, est composée sur un plan tout à fait analogue.

Que j'aime mieux dans les quartiers lointains,
Au grand soleil ouvert tous les matins,
Ce cabaret flamboyant de Montrouge
Où la servante a des yeux libertins !
Vive Margot avec sa jupe rouge ! [II, 365.]

Cette ballade semble composée suivant le procédé que dévoile le *Petit Traité* et qui consiste

... à composer en une fois (sans s'inquiéter du reste) la seconde moitié des trois dizains et l'Envoi, et en une autre fois la première moitié des trois dizains, puis à raccorder le tout.

Seulement, ajoute Banville, c'est le sûr moyen de faire une ballade irrémédiablement mauvaise. [P. T., 193.]

Celle-ci pourtant ne me semble ni meilleure ni pire qu'une autre : est-ce que, par aventure, ce petit poème s'accommoderait fort bien

... des moyens mécaniques avec lesquels on peut impunément se passer de tout génie et qui suppriment toutes les difficultés ?

Puis, à bien regarder, la ballade est-elle — ou peut-elle facilement devenir — un genre *joyeux ?* Ces rimes qui se répètent suivant un ordre immuable, ce refrain qui revient à des intervalles rigoureusement égaux, ne donnent-ils pas surtout l'impression de la monotonie, de la mélancolie ? La vraie ballade, celle de Villon, n'exprime-t-elle pas surtout des sentiments douloureux, obsédants ? Dans le recueil de Banville, une des meilleures ballades, à mon goût, est la Ballade XVIII, *En quittant le Havre-de-Grâce :* c'est que justement le refrain, curieusement allongé par une coupe à la huitième syllabe, rend avec un rare bonheur l'immense cantilène des flots :

Enfin je pars et voici le navire.
Adieu, Paris joyeux ! adieu, tombeau !
Vis sans savoir que Misère soupire,
Maigre, et saignant sur son vieil escabeau,
Et ses seins nus mal couverts d'un lambeau.
Vis dans ta haine et dans ton avarice ;
Moi, je m'envole au gré de mon caprice.
La voile s'enfle, éprise de l'éther,
Et, délivré, j'invoque ma nourrice,
La mer aux flots tumultueux, la mer ! [II, 373.]

La ballade, il est vrai, se prête admirablement à la plaisanterie funambulesque : elle permet de faire carillonner aux oreilles de l'auditeur les plus folles sonnailles, et, comme ses lois sont très rigoureuses, les plus délirants paradoxes y prennent un air de nécessité logique fort amusant. Mais justement les *Trente-six Ballades joyeuses* évitent ce genre de bouffonneries. Que reste-t-il alors ? une pauvre forme, factice et monotone. A force d'esprit et d'adresse, Banville, comme La Fontaine, a pu lui redonner un instant quelque apparence de vitalité, mais, à la longue, tous ses défauts reparaissent en dépit du poète : la Renaissance n'eut peut-être pas tort de dédaigner ces « épiceries ». Il me paraît regrettable que ces trente-six petites pièces aient été réunies en un seul volume : dispersées, séparées par des poèmes d'une autre nature, elles eussent moins montré la corde. Le lecteur eût oublié la faiblesse propre de cette forme vieillotte et il eût mieux goûté non seulement l'esprit, la malicieuse bonhomie du poète, mais la joie sereine et saine de sa philosophie, joie de l'artiste épris de la beauté des choses, à qui la nature donne une fête perpétuelle pour lui faire oublier les mauvaises plaisanteries de la mascarade humaine.

Toutefois, avec le temps, cette mauvaise farce finit par l'indigner : les dernières ballades sont sensiblement plus amères. L'intérêt des *Rimes dorées* est précisément de nous faire connaître l'état d'esprit du poète entre les *Belles Châlonnaises* et les *Sottises de Paris* [II, 351 et 379]. C'est un recueil fort composite où parmi de véritables odes funambulesques, comme *la Lyre dans les bois* ou *Une Fête chez Gautier* [II, 244 et 249], on retrouve des poèmes qui figureraient à bon droit dans *les Exilés*, par exemple le sonnet à Glatigny, ou le sonnet sur la mort de Marie Garcia [II, 267 et 269]. A première lecture, les soixante pages de cette plaquette laissent l'impression du « déjà vu » ; il y a cependant autre chose, et qui mérite l'attention. Peu importe que Banville écrive une longue épître au directeur du NATIONAL pour lui dire qu'il ne fera pas de feuilleton [II, 256], ou qu'il improvise pendant la soirée même le compte rendu de *Pierrot posthume* [1] ; ce sont là d'amusants badinages, mais le poète se fût bien moqué de ceux qui eussent voulu chercher une idée là dedans ! Tout différents sont les quatre sonnets écrits en 1868 : *le Musicien, l'Echafaud, la Blanchisseuse, le Pom-*

1. II, 249. Cf. J. Gautier, *le Second rang du collier.*

pier ; dans ces quatre petites pièces est la véritable originalité des *Rimes dorées.*

Tous quatre montrent le pitoyable et douloureux mélange de misère et de grandeur, d'horreur et de beauté qu'offre partout l'humanité. La même aurore éclaire la naissance

De beaux petits enfants sur lesquels brille encor
La majesté de l'ange et le reflet du ciel ! [II, 274]

et la « machine rouge » que vient contempler un ramas de bohèmes et d'escarpes... Quelle est cette belle fille dont les formes sculpturales frémissent dans un pauvre vêtement ?

Parmi des Nymphes, clair et souriant essaim,
Près du bel Eurotas, où glisse quelque voile,
Déesse, elle eût jadis régné, nue et sans voile,
Laissant le vent mêler ses cheveux à dessein.

Robuste, elle a des bras d'amazone, et son sein
Aigu, son jeune sein brillant comme une étoile,
Dessine un point saillant sur sa robe de toile
Qui moule de son corps le ferme et pur dessin. [II, 274.]

Ce n'est qu'une blanchisseuse, une fille du peuple vouée à ces durs métiers que la Grèce eût réservés aux esclaves. Et, tandis qu'elle va, d'un pas libre malgré son fardeau, un vieillard libertin

Lui murmure des mots ignobles à l'oreille...

Voici un vieux mendiant que chasse un laquais : il jouait du violon dans la cour,

Il improvisait, fier, défiant ses douleurs,
Beau de l'émotion qui ruisselait en pleurs
De son archet tremblant, comme l'eau d'une branche...

Disant les vains efforts, la soif du beau, l'amour,
Et toute la bataille effroyable de l'homme,
Il chantait. — Le portier l'a chassé de la cour. [II, 273.]

Dehors le mendiant ! Peut-être cet homme avait-il du génie ? Qu'importe ! Pourquoi ne s'est-il pas mêlé

... sur un tréteau
Aux diseurs de paroles vaines ? [II, 277]

et pourquoi, faite comme elle est, cette sotte travaille-t-elle, quand il lui serait si facile de se vendre un bon prix ? Toutefois l'iniquité sociale n'est pas la seule cause de ces douloureuses contradictions : il y a, au fond même des âmes populaires, un mélange attristant d'abnégation et de vulgarité : ce pompier qui vient de mourir comme un héros est tatoué comme un souteneur :

> Au bord du lit de camp, dans le poste éveillé
> Pour l'accueillir, son bras velu traînait, souillé
> Partout d'un sang épais et noir comme une lie.
>
> Je voyais près de moi pendre ce bras guerrier
> Et j'y lus : POUR LA VIE AMOUR A ROSALIE,
> Inscrit en rose dans un rameau de laurier. [II, 275.

Le procédé est familier à Banville, mais, pour la première fois, il l'applique à des sujets qu'il semblait jusqu'alors éviter. Dès 1854, le sonnet d'*Hérodiade* achevait d'un trait sanglant un charmant tableau de voluptueuse jeunesse ; mais Banville n'avait pas encore choisi, pour le présenter de la sorte, un personnage vrai, de la réalité la plus vulgaire. Sans doute le peuple l'attirait, mais comme il peut attirer le peintre et le sculpteur : dans la petite chanteuse des rues, il admirait surtout le modèle d'Emile Deroy ; il oubliait en imagination les sordides loques, l'air souffreteux, et ne voyait plus en cette pauvresse qu'une fantaisiste Colombine échappée d'un croquis de Watteau. La beauté lui faisait oublier la misère, bien loin qu'il s'indignât du contraste.

Dans les *Rimes dorées*, il l'accuse fortement, et l'on sent qu'il s'irrite contre la société mal faite où s'offrent aux yeux de pareils spectacles. Ces quatre sonnets marquent un retour à la satire politique et sociale : il y a comme une parenté entre eux et la *Némésis intérimaire*. Mais que de chemin parcouru depuis 1846 ! Ces bourgeois ventrus qui jacassent à l'Opéra sont bêtes et vulgaires, et derrière cette médiocrité intellectuelle, on peut deviner leur médiocrité morale ; on peut supposer même, avec assez de vraisemblance, qu'une société dont ces bourgeois sont les maîtres est une piètre société. Mais Banville ne l'a pas dit ; si Pierre Leroux attribuait au régime bourgeois et capitaliste la décadence de l'Opéra, rien ne prouve que le poète l'ait jamais attribuée à d'autres qu'à la toute-puissante Stoltz. Dans les *Rimes dorées*, le doute n'est guère pos-

sible : elles attaquent bien les institutions, la morale — ou plutôt l'immoralité — publique. Dans l'ode *au Pays latin*, Banville dénoncera les progrès, alarmants déjà, de la prostitution et de l'alcoolisme ; il félicitera « la rive gauche » de ne pas connaître

Des boursiers au gros ventre
Courtisant des Laïs
Jaune maïs ;

... Des troupeaux de Phrynés
Enfarinés,

... Des lions sans crinière,
Buvant à ciel ouvert
Le poison vert. [II, 263.]

Il ne s'agit plus ici d'avoué chauve ni de cous d'oie pelés !

Mais si les griefs exprimés sont plus graves, s'ensuit-il nécessairement que le poète soit plus attristé par les spectacles de 1868 ? — Il faut distinguer entre ce que disent les *Odes funambulesques* et ce qu'elles pouvaient à peine faire comprendre à demi-quart de mot : une satire très légère et très superficielle pouvait seule éviter, cinq ans après le Coup d'Etat, les tracasseries de la police ; il fallait qu'elle fût bouffonne pour mettre tous les rieurs de son côté et rendre ridicules à l'avance toutes les protestations ; enfin leurs pitreries énormes ont pour but avoué de narguer le bourgeois triomphant, maître incontesté de l'heure. Les sonnets des *Rimes dorées* n'ont rien de plaisant, et les *Occidentales*, qui vont bientôt paraître, sont infiniment moins bouffonnes que les *Odes funambulesques ;* mais elles ont une allure beaucoup plus militante, elles sont d'un homme qui croit à la valeur de l'action, à l'utilité de la lutte, et qui ne se contente plus de faire la nique au parti victorieux, de pouffer de rire — entre deux culbutes — au nez des « amis de l'ordre ». La Muse des *Odes funambulesques* est une vaincue, la Muse des *Rimes dorées* attend une revanche prochaine : l'empire n'est plus tout-puissant, il a mécontenté la droite sans se concilier la gauche, l'opposition devient plus forte et plus audacieuse. Ce n'est plus le moment de hausser les épaules : l'heure de la bataille va sonner bientôt.

* * *

En 1869, quand les *Occidentales* paraissent dans LE CHARIVARI, la lutte est engagée depuis quelques mois. Banville combat dans les rangs du parti républicain : il applaudit à LA LANTERNE, de Rochefort ; il déplore les fâcheuses concessions que Jules Favre a cru devoir faire aux susceptibilités académiques [III, 283 et 304]. Le poète de *Nice française* passe délibérément à gauche et crible d'épigrammes les défenseurs les plus résolus et les plus fameux du régime. Ce changement est contemporain de la rupture entre Sainte-Beuve et la princesse Mathilde, et les deux événements ne sont pas sans analogies. La défection de Banville fit, il est vrai, moins de bruit ; peut-être même passa-t-elle inaperçue. Au demeurant il s'était tenu — ou bien on l'avait tenu — à l'écart ; surtout il ne s'était jamais compromis dans des affaires comme celle du Prix Véron, et n'avait jamais pu être soupçonné de vouloir « enrégimenter les Muses d'Etat ». Il avait bien eu, vers 1860, quelques paroles aimables pour le gouvernement, mais il avait uni *la Marseillaise* à l'air de *la Reine Hortense*, et loué en Napoléon « l'émissaire de la Révolution » : ce bonapartisme-là dut sembler d'une orthodoxie douteuse à bien des gens ! Que dire du recueil de 1867, qui donnait à Victor Hugo — après le refus de l'amnistie — la place d'honneur parmi les grands Exilés ? Somme toute, Banville ne s'était jamais rallié complètement.

Quels griefs nouveaux amenèrent la rupture ? L'incohérence des lois de 1868 y fut sans doute pour beaucoup : le poète et ses amis avaient souffert plus que personne du régime draconien auquel avait été soumise jusqu'alors la presse : les velléités libérales de l'empereur allaient-elles rendre au journal un peu d'indépendance et de sécurité ? On fut bientôt détrompé : la porte était restée grande ouverte à l'arbitraire de l'administration et de la police. Dans LE CHARIVARI du 6 février 1868, Banville se moquait de cette étrange loi qui rendait illusoires les apparentes concessions : un journaliste, accablé d'*avertissements* et de *communiqués*, pose au Grand Sphinx du Musée Egyptien cette embarrassante question :

Toi qui sais tout, vieux sphinx aux poses triomphales,
Ayant vécu du temps des Dieux cynocéphales
Et des Dieux éperviers, toi qui, sous le ciel d'or,
As entendu les voix de Nephtys et d'Hator,
Conseille-moi, gardien du grand Nil aux flots d'ambre,
Comment dois-je parler des débats de la Chambre ?

« J'ai, continue-t-il, le droit de publier le compte rendu analytique, à la condition toutefois de n'y rien changer » ;

> ... Quant aux droits imprescriptibles
> D'appréciation et de discussion,
> Oui, je les ai...

Seulement, pour discuter il faut citer ; sinon le lecteur se fâche :

> ... Il me demande : « Où ? quand ? Dans quel prochain
> Monument ? S'agit-il de Chose ou de Machin ? »

le malheureux journaliste est bien obligé d'avouer que la scène se passe « au bout du pont de la Concorde »...

> Compte rendu ! j'ai fait un double emploi hideux
> (Au lieu de discuter, sans plus !) avec les deux
> Comptes rendus analytiques...

Comment éviter maintenant les foudres administratives ?

> Il n'est ni rue alors, ni boulevard, ni quai
> Où je puisse, hélas ! fuir le noir *Communiqué !*

Le Sphinx écoute et donne à l'infortuné ce conseil : « Livre aux griffes d'un jeune chat un énorme écheveau de soie ; puis, lorsqu'il l'aura bien emmêlé, dévide-le sans le faner ni le flétrir :

> Si tu peux de la sorte en faire un peloton
> Frais comme une églantine et rond comme une orange,
> En ce cas, viens ici, redis-moi ton étrange
> Logogriphe, écheveau cent fois plus torturé
> Que n'était l'autre, et moi je le déviderai.

La pièce n'a pas été conservée quand les *Occidentales* furent réunies en volume : elle est longue et d'un comique parfois laborieux. De plus, elle aborde par un bien petit côté la discussion des réformes de 1868 : la loi sur la presse ne pouvait guère gêner que les journalistes ; il était plus habile de s'attaquer à ce qui pouvait gêner tout le monde, et de montrer dans l'ensemble l'inanité de ce pseudo-libéralisme. C'est le sujet de l'amusant dialogue entre Polichinelle et le commissaire : le représentant de l'Autorité fait doctement connaître les sages précautions qui empêchent la liberté de dégénérer en licence ; Figaro reconnaîtrait ces prudentes lois : elles

étaient en vigueur lorsqu'il fonda le JOURNAL INUTILE ! Il est permis à tous de parler et d'écrire librement...

En risquant seulement de faire
Sept ou huit mille ans de prison.

Permis de se réunir « en l'absence des gendarmes », mais à cette condition :

Qu'imitant Vénus dans sa conque —
Aux champs, à l'ombre d'un tilleul,
Ou dans une chambre quelconque
Tu te réuniras — tout seul !

Permis à qui le veut de se faire « agriculteur ou médecin »,

Mais à condition qu'il fasse
L'exercice, — comme Bridet !

Et Polichinelle conclut, avec une ironie un peu amère :

Il suffit. Libre de mes pas

Je puis être loyal et brave
J'ai craint qu'on ne m'en empêchât.
Mais point ! Si quelqu'un est esclave,
Ce n'est pas moi.

LE COMMISSAIRE

Non, c'est le chat ! [III, 314.]

Si l'empire libéral n'est qu'une mauvaise comédie, il faut s'en prendre, selon Banville, au parti des ultramontains irréductibles, adversaires résolus et inlassables de toute liberté. On est surpris, au premier abord, de voir un catholique pratiquant attaquer avec une telle âpreté des coreligionnaires ; jamais, peut-être, polémiste anticlérical n'écrivit satire plus mordante que *Chez Monseigneur* ou que *Et Tartuffe ?* Mais Lacordaire lui-même avait élevé contre Veuillot et les siens de véhémentes protestations, Dupanloup avait critiqué très durement les violences et les usurpations de L'UNIVERS[1] ;

1. *Lettre de Mgr l'Evêque d'Orléans aux prêtres de son diocèse pour leur donner communication de son Avertissement à M. Louis Veuillot, rédacteur en chef du journal* L'UNIVERS. 3e édit., Paris, Charles Douniol, 1869.

il avait essayé d'atténuer par ses commentaires l'effet déplorable du *Syllabus ;* il avait dû pourtant se soumettre, et Montalembert, plus indépendant, avait encouru la censure pontificale, pour avoir jugé l'Inquisition en termes qui choquèrent les feuilles dévotes. Ainsi, les sectaires, désapprouvés par d'illustres représentants de l'Eglise et du parti catholique, étaient assez forts pour réduire au silence et pour faire plier leurs adversaires. Les feuilles libérales les rendaient responsables de toutes les inconséquences et de toutes les fautes de l'empire finissant. Dans le premier numéro du National, auquel Banville collabora dès sa fondation, Ildefonse Rousset exposait en ces termes son programme :

Voués aux idées démocratiques, nous voulons faire franchement et loyalement la guerre aux tendances révolutionnaires, de quelque côté qu'elles se produisent.

Nous respectons toutes les croyances religieuses, mais nous pensons que le prêtre ne doit pas dépasser le seuil du temple et nous repoussons énergiquement toute intervention cléricale dans les choses de la politique. [19 janvier 1869.]

Les feuilletons dramatiques ne sont pas les moins acharnés dans la lutte ; le journal n'a pas plus de six semaines, que déjà ils admirent

... comme ces moines d'Espagne ont mêlé en eux le bourreau et le saltimbanque. [1er mars 1869.]

L'année suivante, ils essaieront de réhabiliter ainsi Don Juan :

Innocent de son prétendu athéisme comme de ses prétendues infidélités, le Dieu auquel il ne croit pas, c'est le Dieu des inquisiteurs, des *in pace*, des auto-da-fé, rougissant les cieux ; mais il adore le Dieu bon, indulgent, prodigue, père de la création et des créatures, qui nous a donné en héritage les diamants du ciel étoilé et la splendeur des roses. [21 février 1870.]

Quelques jours auparavant, ils avaient applaudi à la reprise de *Lucrèce Borgia*, qu'ils regardaient comme une protestation contre le concile du Vatican :

Il se trouve que ce drame, repris aujourd'hui, répond exactement, et plus que nul autre, aux préoccupations de tous. Au moment où veut s'affirmer à Rome un dogme qui si violemment blesse la tradition de l'Eglise française et la conscience humaine, est-ce par hasard seulement

que l'Histoire, que la Poésie, déchirant les voiles du passé de leurs mains vengeresses, évoquent le spectre satanique de ce pape Alexandre VII, dont toute la vie, trahisons, parjures, empoisonnements, assassinats, exécutions horribles, ne fut qu'une longue orgie sanglante ? [4 février 1870.]

C'est, avant tout, contre cette Eglise persécutrice que seront dirigées les *Occidentales*. Qui donc rend illusoires les concessions faites à la presse ? — C'est « une moult horrificque beste », proche parente des chats-fourrés :

Grattant son large nez en truffe
Apparaît un Torquemada,
Moitié Satan, moitié Tartuffe.

L'officine, ou plutôt l'antre du monstre, rappelle fort les caveaux du Saint-Office :

Et je vis un sombre cachot,
Où, parmi les noires tentures,
Grinçait dans l'air humide et chaud
Tout un appareil de tortures.

Là, plus vermeils que des rosiers
Au mois de juin, le long des porches
Frémissent de sanglants brasiers
Qui font pâlir le feu des torches.

J'entends des bruits mystérieux
Gémir, pareils au cri des goules
Dans la nuit, et je vois des yeux
Briller par les trous des cagoules. [III, 272.

N'était-ce pas L'UNIVERS qui prétendait n'accorder la liberté qu'au journal qui se confesse et déclarait que la législation de 1852 était conforme à l'esprit de la discipline catholique ? Lors donc que, par l'interprétation judaïque d'une loi équivoque, la presse ne profitait en rien des libertés accordées, était-il absolument injuste d'en accuser « Tartuffe » ?

Banville était moins clairvoyant lorsqu'il reprochait à l'empire de vouloir obliger tous les citoyens à « faire l'exercice » ; il est pénible de constater qu'il vit seulement dans le projet Niel une autre manœuvre du parti clérical : non content de protester contre le « siècle à aiguille », de s'indigner contre la « machine à découdre » que les artilleurs appellent mitrailleuse, d'accabler de

railleries amères ceux qui, sous prétexte d'humanité, veulent interdire la balle explosible, il a nettement accusé les dévots d'inspirer la politique militariste et belliqueuse de l'empire et la nouvelle loi militaire elle-même. Adam, c'est-à-dire l'Humanité, appelle à grands cris

... le jour où tous ses fils
Ne seront plus chair à mitrailles.

Et Tartuffe ? — Il prétend qu'on acquitte l'impôt
Du sang. Et si quelqu'un dit : Tue ! il crie : Assomme !
Ses prédilections sont pour saint Chassepot,
Pour saint Bonin et pour saint Dreyse. — Le pauvre homme !
[III, 296.]

Banville a l'air de soutenir une bien mauvaise cause : ne défend-t-il pas, lui l'ennemi juré du bourgeois, le privilège de la bourgeoisie riche qui, seule, pouvait soustraire complètement ses fils à l'obligation militaire ? N'a-t-il pas contribué pour sa part à l'échec d'un projet qui nous eût peut-être évité bien des douleurs ? Sans doute, il eût été glorieux pour lui de voir clair et de dire à ses compagnons de lutte combien il était imprudent de combattre la réforme ; mais qui donc croyait alors à la possibilité de l'invasion, ou simplement de la défaite ? Le projet Niel donnait à l'empire une armée plus forte : aux yeux des républicains, cela ne pouvait servir qu'à recommencer Mentana ou Décembre, obéir aux sommations des ultramontains, rétablir le pouvoir temporel ou peut-être s'aller fourvoyer dans un nouveau Mexique, ou bien réunir assez d'hommes pour reprendre à la baïonnette les concessions qu'avait exigées le malheur des temps. Ne jugeons pas trop sévèrement le poète qui combattit une réforme équitable et opportune : on voyait bien en quoi elle menaçait les maigres libertés reconquises, mais bien peu soupçonnaient le péril plus grand qui menaçait la France.

Il est étrange également de voir Banville s'acharner après Haussmann presque autant qu'après Veuillot. Les « embellissements » de Paris l'irritent fort, et l'on comprendrait mal sa colère si l'on ne cherchait pas à lire entre les lignes. Tous ces travaux sont fort incommodes : on n'entend plus que murailles qui s'écroulent, on ne respire plus que poussière de plâtre :

Blanc comme Avril en floraison,
Le passant gémit, pleure et beugle,
Désormais on a bien raison
De dire que l'homme est aveugle... [III, 300.]

Pourquoi démolir de la sorte ? — Pour faire

> ... des boulevards si longs, qu'avec amour
> L'ouragan furieux y beugle,
> Et si bien ruisselants de lumière et de jour
> Que chacun y devient aveugle ! [III, 270.]

Tout cela est bien injuste et bien fade. Comment le poète de la joie, du soleil et de la lumière pouvait-il témoigner aussi peu d'indulgence à l'homme qui ouvrait une brèche dans les cloaques de la rue aux Ours ? On est fondé à croire qu'il combattait l'œuvre d'Haussmann pour d'autres raisons, difficiles ou dangereuses à dire. Les Parisiens des faubourgs, dont un siècle de barricades avait aiguisé le sens stratégique, prétendaient que ces larges percées serviraient un jour à de sanglantes répressions et l'expérience a montré qu'ils ne se trompaient guère ; pendant le siège, Hugo déclarait devant Edmond de Goncourt que les « grandes artères » avaient eu pour but de se défendre contre le peuple [1]. Banville avait-il des craintes de ce genre ? Ce ne serait pas impossible, bien qu'il ne les ait manifestées nulle part ; mais il a formulé nettement deux autres reproches qui suffisent à faire comprendre son animosité : premièrement, ces grandes voies où s'élèvent des maisons luxueuses rendent chaque jour la vie de Paris plus chère et plus dure au peuple ; la pioche a chassé des vieux quartiers « les hiboux et les misérables », et pour respirer maintenant, il faut pouvoir « mettre trente mille francs à son loyer ». [III, 270.] Ensuite ces travaux, ces expropriations, ces créations de quartiers élégants, redoublent la fièvre des spéculations avec toutes ses conséquences : par là Haussmann, s'il assainit physiquement Paris, contribue dans une large mesure à la démoralisation publique.

L'opposition ne cessait d'ailleurs de le répéter : Ildefonse Rousset imputait aux travaux d'Haussmann « cette hausse énorme de l'alimentation et du logement, effroi des rentiers et des ouvriers, dont le salaire n'a pas monté en proportion » [2]. A la Chambre, Pouyer-Quertier redoublait d'efforts pour décider l'assemblée « à manifester ses sentiments de réprobation contre les commissions illégalement perçues par le Crédit Foncier » [3] ; Ernest Picard protestait

1. *Journal des Goncourt*, IV, 7 novembre 1870.
2. LE NATIONAL, 6 mars 1869.
3. *Ibid.*

contre la *dictature* d'Haussmann, « contre la caisse des travaux de Paris, cette agence établie à l'Hôtel de Ville, ce trafic de démolitions et de terrains, contraire à tous les principes de l'administration des villes » ; enfin, dans la même séance, Jules Simon, élevant le débat, prononçait ces paroles qui résument parfaitement les griefs exprimés déjà depuis plusieurs mois dans les *Occidentales :*

Vos dépenses excessives, la manière dont elles ont été conduites, les scandales qui les ont caractérisées, ont donné naissance à un luxe de la plus malsaine espèce. Vous avez montré aux ouvriers des palais, des équipages où des gens étalaient des fortunes mal faites et vite faites. Ce spectacle, croyez-moi, n'est pas un bon enseignement [1].

Dès janvier 1868, Banville opposait aux bouges miséreux que détruit la pioche, les bouges élégants où la plèbe des millionnaires et de leurs maîtresses grouille « dans la vase parisienne, comme les grenouilles dans un étang » [2]. Un ange, « l'âme du vieux Paris », emporte le baron démolisseur au sommet d'une tour de Notre-Dame, tout comme le spectre des *Contemplations* emporte Hugo sur le rocher de Rozel [3]. Du sommet de la cathédrale, l'ange montre au baron ce qu'il aurait fallu démolir :

Regarde ces salons où le délire éclôt,
Eveillant les sombres huées,
Et d'où résonne au loin, triste comme un sanglot,
Le rire des prostituées !

Vois les palais où ces marchands d'argent et d'or,
Ayant fait du pauvre leur proie,
De leurs becs pointus, aigle et vautour et condor,
Lui mangent son cœur et son foie ! [III, 270.]

Ne prenons pas ces invectives au tragique : on aurait tort de juger les Romains du temps de Dioclétien d'après le seul Juvénal et de ne voir, en cette fin d'empire, que les filles et les gandins ; pourtant Banville n'est pas le seul à déplorer la déchéance morale de Paris : Zola nous l'étale complaisamment, la suit comme à la trace dans tous les rangs de la société, à tous les étages de la maison de *Pot-Bouille ;* Daudet nous montre à plusieurs reprises le cocodès

1. Le National, 4 mars 1869.
2. *Ibid.*, 28 juin 1869.
3. *Contemplations*, vi, xxvi.

surhumainement nul[1]. Que dire des caricaturistes ? Le « Petit-Crevé » est un type classique comme le petit marquis de Molière : il fallait qu'il tînt beaucoup de place pour qu'on s'occupât si souvent de ce bipède à grands faux-cols. D'ailleurs le libéralisme trop récent et peu sincère du gouvernement ne permettait guère de causer tout haut de sujets plus graves ; il fallait bien se contenter du demi-monde, de ses clients et de la chronique scandaleuse : on en parlait trop parce qu'il était encore dangereux de parler d'autre chose. Au fond, c'était tout de même pour l'opposition un bon moyen de polémique : cette immoralité n'était-elle pas la conséquence nécessaire de quinze années d'empire ? Ces histoires de coulisses et de boudoirs auxquelles la presse était encore réduite, ne formaient-elles pas contre le régime détesté le plus accablant réquisitoire ? Quel spectacle édifiant que de voir le gouvernement cher aux gazettes ultramontaines aboutir — comme disaient les Goncourt, peu suspects de républicanisme — « au triomphe insolent de la fille » !

Ainsi, dans les *Occidentales*, la satire morale est liée intimement à la satire politique : c'est encore attaquer l'empire que de s'en prendre à la « Cocotte » et à la « Biche ». La musique bouffe, ce « hideux bruit de casseroles » [III, 261], les opérettes « sacrilèges » [C. F., XVII], représentées dans des théâtres que le directeur Bordenave appelait autrement, les légendes héroïques d'Orphée et d'Hélène servant de prétexte pour exhiber

De grands morceaux de femmes nus,

voilà jusqu'où la France en moins de vingt ans est tombée ! Ce n'est pas tout : la jeunesse est souillée par le mal ; le fils de cette société qui fit la fortune d'Offenbach, c'est une falote et piteuse parodie d'humanité, sans cœur et sans cervelle, incapable d'un sentiment généreux, incapable d'une révolte :

Nommez à ce petit, — qui crève
Avec un gant rouge à sa main
Les grands espoirs qui sont le rêve
Et l'âme du génie humain ;

L'Art, cette auguste idolâtrie
Pour notre paradis natal,
L'Honneur, la Vertu, la Patrie,
La Beauté, ce lys idéal ;

1. Cf. *Souvenirs d'un homme de lettres : Une évasion, Un membre du Jockey-Club.*

Et, parmi ces choses divines,
La Liberté, dont tous les pas
Font tomber de vieilles ruines,
Il vous répondra : « Connais pas ! » [III, 281, 282.]

Et cet être nul se rencontre à des milliers d'exemplaires ; la génération de demain en est faite, la France est devenue « la France des petits crevés ! » [III, 262.]

Injustice ? Exagération ? Il se peut. Du moins il faudrait pardonner beaucoup au poète en faveur de son évidente sincérité. Non seulement il y a dans les *Occidentales* des strophes d'une indignation vraiment belle, mais on y sent surtout avec plaisir qu'en dépit d'une apparente contradiction, Banville y demeure fidèle aux principes défendus jadis dans LE POUVOIR. Ce qu'il attaque dans l'empire, c'est un régime bourgeois, mesquin et borné ; dévot, bien qu'absolument dénué de sentiment religieux, seulement parce que le dogmatisme catholique lui paraît capable de réprimer toutes les audaces de pensée ; intolérant par sottise et tracassier par poltronnerie ; vulgaire dans ses plaisirs comme dans sa politique ; incapable de goûter autre chose que *la Belle Hélène* et de comprendre une intervention généreuse en faveur d'un peuple opprimé. C'est toujours, au fond, le bourgeois de Louis-Philippe,

Plus sec que les sables d'Olonne,

d'un égoïsme à la fois odieux et grotesque [III, 251]. Quand on songe qu'alors un grand nombre d'opposants — et non des moindres — dirigent leurs coups contre le seul Napoléon III, que, des *Châtiments* à LA LANTERNE, tous sont d'accord pour jeter l'anathème à « l'homme de Décembre » ou l'insulte à « Badinguet », cela fait honneur à Banville d'avoir élevé la polémique plus haut, d'avoir compris et dit que la vraie coupable c'était la sottise d'une caste sans culture et sans idéal.

Peut-être n'était-il pas seul à le penser : Zola paraît avoir voulu montrer, lui aussi, que la débâcle finale était due à la lente décomposition morale de tout un peuple ; mais en 1869 il songe à peine à composer ses Rougon-Macquard [1]. Au lendemain du 4 Septembre, Edmond de Goncourt écrit dans son *Journal :*

C'est agaçant tout de même d'entendre à tout propos : « C'est la

1. Cf. *Journal des Goncourt*, III, 14 décembre 1868.

faute de l'empereur ! »... Un homme n'a pas cette influence sur un peuple et si le peuple français n'avait pas été très mal portant, très malade, la médiocrité de l'empire n'eût pas empêché la victoire.

Seulement cette partie du *Journal* ne fut publiée qu'en 1890 : si Banville ne fut pas le seul esprit clairvoyant et impartial qui comprît la vraie nature du mal dont souffrait et faillit mourir la France, il fut un des premiers à le dire. Attitude courageuse en un temps troublé par d'aigres polémiques, où les esprits loyaux et modérés risquent toujours de s'attirer la haine des deux camps ennemis. Cela donne une belle allure à ces *Nouvelles Odes funambulesques*.

Ce n'est pas que la Muse ne s'y livre parfois à des facéties bien grosses — voyez le triolet à Rochefort — mais elle n'oublie pas qu'elle est déesse. Son ironie a quelque chose de hautain qui manquait à sa sœur aînée : elle sait « qu'elle est immortelle » [III, 275], que l'heure du droit et de la liberté sonneront en dépit des policiers ; cette pensée lui donne une inaltérable sérénité devant l'odieux ou le grotesque. Elle ne fait pas à ces gens-là l'honneur de se fâcher, mais elle ne pouffe pas non plus à leur nez comme la folle muse du PAMPHLET. Voyez-la devant les poètereaux officiels qui veulent « placer des rimes pauvres » pour remplacer *la Marseillaise :*

Admirant leur pas qui trébuche,
Elle voit le long peloton
Des musiciens en baudruche
Et des poètes de carton,

Puis Jocrisse, embrassant la lyre
D'un air tendre et virgilien,
Et leur dit avec un sourire :
« Faites la chanson, je veux bien. » [III, 319.

A cette majesté olympienne il faut un autre langage que celui de la *Némésis intérimaire*. Le comique des *Occidentales* n'est pas tout à fait celui des premières *Odes funambulesques*. On retrouve il est vrai les mêmes procédés, mais modifiés et perfectionnés. Puisqu'il faut avant tout faire rire le lecteur, Banville reviendra aux rimes rarissimes obtenues par des enjambements formidables :

Si vous le pouvez, d'un œil sec
Regardez cela. C'est la rue
De la Paix. Dieux puissants ! Avec
Quelle fureur le pic s'y rue ! [III, 299.]

Voici la rime millionnaire, aggravée d'un calembour :

Et, comme il se disait, à part lui, tout morose :
— « L'espoir que je gardais était bien peu de chose,
Puisque ma bonne y ment »,
Son regard tomba sur la célèbre culotte.
Alors, tirant les mots de son cœur qui sanglote
Il fit ce boniment. [III, 265.]

Voici la parodie comme la pratiquaient Aristophane et Racine :

Quand Chassepot, donnant le dernier coup de lime,
Eut créé ce fusil qui de tous est le roi,
Il lui cria, joyeux, avec un air sublime :
« L'AVENIR, L'AVENIR, L'AVENIR EST A TOI ! » [III, 263.]

Mais le propre du comique funambulesque, c'est d'imposer au lecteur, au nom des exigences du rythme, une idée absurde, une image baroque : dans les *Occidentales*, au contraire, la rime impose bien plus souvent de la sorte des épigrammes cruelles, des allusions sanglantes. Ecoutons cette prière au Temps :

Emporte décidément, comme
Bagage désormais vieillot,
La vertu de monsieur Prudhomme
Et l'humilité de Veuillot !...

Emporte avec idolâtrie
Le grand serpent de mer privé,
Les articles de LA PATRIE,
Les Suzannes de Legouvé ! [III, 260.]

Ici la forme est parfaite, le vers ne pouvait pas être fait autrement ni mieux ; les noms qui viennent là ne pouvaient pas ne pas s'y trouver. La rime les appelait, mais la raison les voulait aussi ; il n'y a plus, à proprement parler, de plaisanterie funambulesque.

Pour une raison analogue, Banville abandonne à peu près le poème à forme fixe et la parodie. Si l'on met à part les Triolets, dont l'importance et l'intérêt sont minces, il ne s'agit plus, comme dans le recueil de 1857, de ramener coûte que coûte un refrain donné, même au prix des plus folles cabrioles : il faut dire quelque chose, attaquer quelqu'un, faire œuvre militante. L'idée passe au premier plan, il ne faut pas qu'aucune obligation parasite vienne la

gêner dans son développement. Que le mètre soit précis et bref, alerte et bien marqué, mais simple et tout proche de la causerie : de là, la fréquence des octosyllabes groupés en quatrains à rimes croisées ; ils forment, à eux seuls, un tiers du recueil. Plus de parodie non plus, au moins de cette parodie qui consiste à remplacer les images par d'autres tout en respectant le plus possible le rythme et les sonorités : un tel procédé ne fait rire que parce qu'il aboutit, presque mathématiquement, à des absurdités. Au contraire, dans les *Occidentales*, la parodie amuse parce qu'elle offre un sens, parce qu'elle est une satire. Le type de ce procédé c'est la pièce contre Veuillot intitulée *Et Tartuffe ?* Elle emprunte à la scène fameuse de Molière le mouvement et les deux répliques essentielles ; or, l'homme qu'elle attaque ne fait-il pas entendre depuis le Coup d'Etat que « la maison est à lui » ? L'allusion est directe et cruelle : ce n'est pas ainsi que la Muse funambulesque s'en prenait à Mirecourt, à Rolle, au docteur Véron.

Somme toute, ce petit livre fut assez mal nommé : les *Occidentales* font penser aux parodies comme l'*Odéon* ou la *Tristesse d'Oscar* — qui étaient, d'ailleurs, intitulées « Occidentales » dans l'édition de 1857 — ; mais il n'y a presque rien de semblable dans le volume de 1869. Le sous-titre « *Nouvelles Odes funambulesques* » rappelle une poétique fort différente. Dans le recueil de 1857, de copieuses bouffonneries, où l'on devine seulement le dédain et l'amertume ; dans celui de 1869, de la satire politique, généreuse et hautaine, vraiment digne d'un poète. Faut-il, après cela, s'étonner que les *Occidentales* aient eu moins de succès que leurs aînées ? Pour les écrivains qu'intéresse avant tout — sinon exclusivement — le métier, il y avait dans le second recueil beaucoup moins de virtuosité que dans le premier ; pour ceux qui jugent une œuvre surtout par les idées qu'elle exprime, les *Occidentales* sont trop contemporaines : elles font allusion, presque à chaque page, à des querelles qui ne sont pas apaisées ; nous ne sommes pas encore des lecteurs impartiaux. J'ose croire, cependant, que cette œuvre gagnerait à vieillir : lorsque les polémiques auxquelles elles se rattachent n'auront plus qu'un intérêt historique, je ne doute pas qu'on ne rende justice à ces alertes satires, œuvres d'une conscience droite et d'un clair bon sens, d'un poète qui fut un honnête homme.

II. — LES *IDYLLES PRUSSIENNES*. — Qu'elles ne représentent pas un « accident » dans l'œuvre de Banville. — Rapports avec les *Odes funambulesques* et *les Exilés*.

Que les *Idylles prussiennes* visent exclusivement la Prusse, et plus particulièrement Guillaume, Moltke et Bismark. — Le Prussien est pour Banville un aspect odieux du Bourgeois.

Les assiégés. — Les « folastreries » du Siège. — *L'Ane, Un vieux monarque*. — L'hellénisme et les figures mythiques dans les *Idylles prussiennes*.

La revanche. — Comment l'a conçue Banville. — *Socrate et sa femme* épilogue des *Idylles prussiennes*. — Protestations contre Renan. — Pourquoi les *Idylles prussiennes* ne pouvaient-elles avoir qu'une influence médiocre.

BIBLIOGRAPHIE. — Les *Idylles prussiennes* parurent par séries dans LE NATIONAL du 3 octobre 1870 au 13 janvier 1871. Chaque série portait un titre qui fut supprimé dans les éditions : Le 3 octobre, *Feuilles volantes* (pièces 1 à 4 de l'édition)[1] ; le 10, *Bellum* (5 à 9) ; le 17, *les Vandales* (10 à 13) ; le 23, *la Légende* (14 à 17) ; le 30, *les Ames* (18 à 22). Le 6 novembre, *les Martyrs* (23 à 26) ; le 13, *l'Histoire* (27 à 30) ; le 20, *les Paysans* (31 à 33) ; le 27, *Bêtes et Dieux* (34 à 37). Le 4 décembre, *En avant* (38 à 40) ; le 11, *les Ombres* (41 à 44) ; le 12, *l'Idéal* (45 à 48). Le 13 janvier 1871, *la Justice* (49 à 53).

Paris, Vingt-neuf janvier, le Lion, parurent dans LE NATIONAL du 28 janvier 1872 sous le titre *Patria*.

Trois poèmes insérés dans LE NATIONAL n'ont pas été édités avec les *Idylles prussiennes ;* ce sont : *A la Patrie*, 14 août 1870 ; *Des canons*, 19 octobre ; *le Sol libre*, 3 août 1873.

Deux autres ont été édités à part et n'ont jamais été réimprimés : *Adieu*, scène lyrique, Paris, Lemerre, 1871, in-16, avec cette note :

> La scène qu'on vient de lire a été écrite à la prière de M. Larochelle, pour accompagner la reprise du *Juif polonais*, de MM. Erckmann-Chatrian. Le directeur du théâtre de Cluny n'a pas pensé qu'on pût revoir après nos malheurs un drame où le cœur de l'Alsace vit tout entier, sans que des paroles de sympathie fraternelle fussent adressées à cette terre exilée et meurtrie, dans la seule langue qui permette de parler directement au peuple des choses contemporaines et des choses éternelles.

Donnons tout, stances patriotiques récitées par Mlle Lauriane, de l'Ambigu-Comique, au concert donné, le 16 mars 1872, à la Salle de la Redoute, à l'instigation de Mlle Hommay, au profit de l'Œuvre des

1. Les pièces ne sont pas numérotées dans les éditions, mais il sera facile de retrouver les pièces que j'indique de la sorte, les poèmes ayant été réunis dans l'ordre même où ils parurent dans le journal.

Femmes de France. Paris, imprimerie Viéville et Capiomont, 6, rue des Poitevins.

Les *Idylles prussiennes* parurent chez Lemerre en 1871. La préface et l'achevé d'imprimer sont du 20 juin. Elles ont été réimprimées, sans modification, dans le tome III des *Poésies complètes* (Charpentier, 1878) avec les *Odes funambulesques* et les *Occidentales*.

Le 6 août 1870, la foule abusée acclamait à la Bourse la nouvelle d'une victoire française ; six semaines après, l'armée prussienne était à Châtillon. L'investissement, la famine, l'épidémie, le froid, le bombardement, la capitulation, Paris allait connaître toutes les horreurs et toutes les hontes. Telle est « l'épouvantable occasion » à laquelle nous devons les *Idylles prussiennes*. Nul sujet ne semble, au premier abord, moins propre à inspirer Banville : que pouvaient bien faire, dans Paris vaincu, séquestré, affamé, mitraillé, la Némésis intérimaire et Chrysis Aphrodite ? Aussi les contemporains s'y trompèrent-ils parfois : Barbey d'Aurevilly, qui n'était pas loin de regarder les *Idylles prussiennes* comme le chef-d'œuvre de leur auteur, les représente comme un accident quasi miraculeux :

> Elles portent avec elles un caractère de nouveauté si peu attendu et si étonnant qu'en vérité on peut tout croire de la puissance d'un poète qui après trente ans de vie poétique de la plus stricte unité apparaît poète tout à coup dans un tout autre ordre de sentiments et d'idées — et poète certainement comme, jusque-là, jamais il ne l'avait été [1].

C'est une erreur complète : il est d'abord difficile de regarder ces poèmes comme les plus beaux que Banville ait jamais écrits ; beaucoup sont faibles, un plus grand nombre encore sont d'une ironie forcée et pénible. On peut, certes, trouver injuste l'oubli dans lequel ils sont tombés, lorsque tant d'autres ont conquis, alors, une célébrité que ne méritait ni leur français douteux, ni leur prosodie incorrecte ; mais il n'en est pas moins impossible de les mettre au même rang que telle pièce du *Sang de la Coupe* ou des *Exilés*. Cependant, s'ils sont inférieurs à bien d'autres œuvres, on retrouve en eux la même inspiration : loin d'être un accident, une

1. *Le XIXe siècle*, 2e série : *les Poètes*, p. 232.

anomalie dans l'œuvre si « une » du poète, les *Idylles prussiennes* représentent, au contraire, la continuation logique de cette œuvre au milieu de circonstances exceptionnelles.

On y retrouve, en effet, les deux éléments essentiels, la satire funambulesque et le lyrisme. Satire plus bouffonne que profonde, qui fait la caricature de l'adversaire bien plus qu'elle n'analyse ses défauts ou ses vices ; lyrisme très différent du lyrisme oratoire de Hugo, cherchant surtout à faire oublier les tristesses présentes par de belles et surnaturelles visions. L'un et l'autre n'étaient-ils pas déplacés en de pareilles circonstances ? Banville ne l'a pas cru, et ses œuvres antérieures nous permettent de comprendre pourquoi. Il est persuadé que le rire est permis dans la défaite, qu'il est la dernière ressource et la dernière revanche :

La raillerie, l'ironie, la contrefaçon simiesque, c'est un art d'opprimé et d'esclave, c'est la vengeance de l'opprimé contre l'oppresseur, du faible contre le fort. Conseillé par son puissant génie, Molière trouvera la bouffonnerie naturellement, pour se venger des marquis et de la pieuse cabale, tous gens plus forts que lui[1].

A l'époque attristante qui vit naître les *Odes funambulesques*, on pouffait au nez du bourgeois, dont il fallait bien reconnaître l'omnipotence et subir parfois la tyrannie : qu'il s'appelle Prudhomme ou Bismark, le triomphateur entendra derrière son char, non les facéties de ses compagnons d'armes, mais l'ironie sanglante et vengeresse des vaincus. Au lendemain de Sedan, voici comme les *Idylles prussiennes* étaient annoncées dans LE NATIONAL (5 septembre 1870) :

Henri Heine, cet Allemand annexé qui ne voulut pas être Prussien, écrivait dans sa *Germania :*

« Et à la fin des jours, le Christ descendra et brisera les portes de l'enfer, et, bien qu'il rende un jugement sévère, plus d'un gaillard en échappera.

« Mais il y a des enfers d'où la délivrance est impossible ; là, nulle prière ne vient en aide, là est impuissante la miséricorde du Sauveur du monde.

« Ne connais-tu pas l'enfer du Dante, ces terribles tercines ? Celui que le poète y a emprisonné, celui-là, nul Dieu ne peut le sauver.

« Nul Dieu, nul rédempteur, ne le délivrera de ces flammes rimées. Prends garde, roi de Prusse, que nous ne te condamnions à un pareil enfer ! »...

1. LE NATIONAL, 1er novembre 1880.

Oui, même lorsque résonne la voix formidable du canon, il faut que la poésie existe, ne fut-ce que pour marquer au front, de son fer rouge, ceux dont le poète a dit encore : « Mais nous passons sous le joug de loups, de pourceaux et de chiens vulgaires. »

Pourtant, le poète ne peut pas se borner à marquer l'envahisseur du signe infamant qui dénonce les bandits : il manquerait à sa mission de consolateur, ne remplirait qu'à demi son office, s'il n'essayait pas de relever les courages abattus en célébrant la beauté, la grandeur morale « de ceux qui souffrent et de ceux qui combattent ». Enfin, pour achever la ressemblance, les satires reprocheront aux vainqueurs de n'être avec leur bravoure prudente et leurs vertus factices que des bourgeois, des Prudhommes horribles et sanglants ; de même ce que les odes exalteront chez les vaincus, ce sera le renoncement, le courage tranquille et joyeux, la sérénité dans les pires épreuves, et ce sont là, précisément, les vertus qu'ont célébrées chez l'artiste *les Cariatides* et *les Exilés*.

Les *Idylles prussiennes* ont été étudiées... en Allemagne, par l'auteur des *Etudes sur la rime chez Banville*[1]. Peut-être vaudrait-il mieux se borner à mentionner cette « contribution à l'histoire de la poésie pendant la guerre de 1870 », mais la brochure de M. Grein ayant été accueillie en France avec une certaine faveur, il n'était plus possible de laisser passer sans protestations ses inexactitudes. C'est pourquoi j'ai cru devoir signaler, chemin faisant, ce qu'une lecture attentive ne permet pas d'accepter, et combien M. Grein est loin d'avoir saisi le sens véritable des satires et des odes qu'il a prétendu étudier — objectivement !

Contre qui sont dirigées les satires de Banville ? — Naturellement, dit M. Grein, « Prussiens » est employé ici pour « Allemands »[2] — Rien n'est moins prouvé ; même au lendemain du siège, on ne confondait pas, à Paris, « Allemand » et « Prussien » ; le 20 septembre 1871, un collaborateur de Banville, Emile de la Bédollière, écrivait dans LE NATIONAL :

Les Prussiens ne sont pas des Allemands.
Farouche parce que ses voisins la redoutent et la détestent ;

1. *Die « Idylles prussiennes » von Théodore de Banville, ein Beitrag zur Geschichte der Kriegspoesie von 1870-71*, von Dr Heinrich Grein Oberlehrer. Beilage zum Jahresbericht, Bez. Trier, Ostern, 1906. — Une brochure in-8° de 50 pages.

2. « Prussiens » ist natürlich für « Allemands » gebraucht p. 31 .

Implacable pour les autres parce qu'elle a la conscience de son isolement, pallié en vain par d'éphémères alliances ;

C'est là, nous le croyons, l'histoire de la Prusse.

Banville eut, deux ans plus tard, l'occasion de faire une distinction analogue : pour lui, qui jadis avait applaudi *Tannhäuser* contre les siffleurs du Jockey-Club, quelle douleur ce dut être que de voir un artiste du génie de Richard Wagner insulter la France vaincue ! Or, ce jour-là, Wagner lui apparut non comme un Allemand, mais comme un Prussien :

Le génie de R. Wagner, qui a pris soin de le notifier lui-même très expressément, a une patrie, celle où l'on exècre la France, c'est-à-dire une patrie allemande, ou plutôt exclusivement prussienne[1].

Mais le texte même des *Idylles prussiennes* suffisait à prévenir toute méprise : on trouve constamment le mot « prussien », même quand le vers s'accommoderait mieux du mot « allemand », comme dans le *Chien perdu :*

Puis, lorsqu'en vain ils essuyèrent
Les écuelles d'un air câlin,
Les chiens *prussiens* s'ennuyèrent... [III, 398.]

Avec « allemands », le rythme était mieux marqué, la désagréable consonnance *chiens prussiens* disparaissait ; il fallait donc que le poète eût de bonnes raisons pour ne pas faire cette correction. Dans une seule pièce le poète s'en prend aux Allemands, et c'est une des dernières ; elle est datée de janvier, d'une époque où l'Allemagne entière s'est solidarisée avec ses maîtres pour la pire infamie : le bombardement des hôpitaux. [III, 435.] On s'explique facilement que Banville ne fasse plus de distinction. Mais, partout ailleurs, c'est bien le Prussien et non l'Allemand qu'il a voulu atteindre.

A plusieurs reprises, il a montré l'Allemagne entraînée et dupée par la Prusse. Dans *Travail stérile*, il interroge successivement les bourgeois de Leipzig, les commerçants de Hambourg, les banquiers de Francfort, les tisserands de Stuttgard, les brasseurs de Nuremberg, et il ajoute :

Et vous, hommes des temps anciens,
Quel est le labeur dérisoire
Qui vous mêle à ces Prussiens,
Bûcherons de la Forêt-Noire ?

1. Le National, 17 novembre 1873.

Impossible de marquer plus nettement que dans l'avant-dernier vers le désir de ne pas confondre Allemagne et Prusse. Le poème se termine sur un mot à double entente, fort clair, au moins pour le lecteur français :

Nous, les fils du pays du Rhin,
Où naît la grappe savoureuse,
Nous marchons sous le joug d'airain,
Pour accomplir une œuvre affreuse,

Pâles, maudits, courbant nos fronts,
Menés comme l'esclave russe ;
Et c'est ainsi que nous aurons
Travaillé pour le roi de Prusse ! [**III**, 424 sq.]

Ailleurs, les Prussiens sont accusés de prodiguer volontiers le sang de leurs alliés pour économiser le leur : un jeune soldat bavarois parle ainsi au roi Guillaume :

On ne nous nourrit que de vent,
C'est là ce dont nos cœurs s'émeuvent,
Et l'on nous met toujours devant
A l'endroit où les balles pleuvent.

Les jeunes comme les anciens
D'entre nous jonchent la clairière.
O mon roi ! quant aux Prussiens
De Prusse, ils sont toujours derrière. [**III**, 382.

Ainsi les Allemands ont été joués ; on s'est servi d'eux pour acquérir gloire et puissance à leurs dépens ; et si, par les atrocités qu'elle a commises, toute l'armée d'outre-Rhin mérite la haine, la grande coupable n'en est pas moins la Prusse.

Cette distinction fondamentale est indiquée dès la première page du livre. La préface commence par une citation des *Entretiens* de Gœthe et d'Eckermann ; M. Grein se déclare « agréablement touché » par

... cette objectivité tout à fait scientifique avec laquelle le poète, si hostile aux Allemands pendant la guerre, invoque maintenant comme autorité, dans la prose sérieuse, un des héros intellectuels de l'ennemi [1].

1. « Angenehm muss diese schlichte Sprache Banvilles berühren, angenehm wegen ihrer Bescheidenheit, angenehm wegen jener geradezu wissenschaftlichen Objectivitæt, mit welcher der im Kriege so deutschfeindliche Dichter jetzt als ernster Prosaïst einen der Geistesheroen der Feinde als Autoritæt heranzieht. »(P. 7.)

Mais dans l'édition Charpentier on peut lire, en face de la citation de Gœthe, trois strophes de la *Germania* qui devraient faire réfléchir :

C'est toujours le même peuple de pantins pédants ; c'est toujours le même angle droit à chaque mouvement, et sur le visage la même suffisance glacée et stéréotypée.

Ils se promènent, toujours aussi roides, aussi guindés, aussi étriqués qu'autrefois, et droits comme un I ; on dirait qu'ils ont avalé le bâton de caporal dont on les rossait jadis.

Oui, l'instrument de la schlague n'est pas entièrement disparu chez les Prussiens ; ils le portent maintenant à l'intérieur.

Dans l'édition originale cette citation était *après* la préface : Banville ne l'aurait-il pas déplacée à dessein, de manière que le lecteur eût sous les yeux, *en même temps*, les paroles du poète ALLEMAND et les paroles du poète ANTI-PRUSSIEN ?

Dans *la Flèche*, H. Heine sera mis au rang des grands esprits de l'Allemagne, qui doivent rougir de la guerre actuelle, et Banville rappellera le surnom qu'il aimait à se donner :

Et lui, ce poète lyrique
Dont la Muse avait déchiré
Toute leur pourpre chimérique ;
Lui, le *Prussien libéré*,

Heine, le fils d'Aristophane... [**III**, 417.]

M. Grein fait allusion à ces strophes (p. 40) ; il est regrettable qu'il ait oublié ce vers, souligné par l'auteur lui-même.

Donc les satires des *Idylles prussiennes* visent bien les Prussiens, et non les Allemands. Encore s'attaquent-elles moins au peuple prussien qu'à ses chefs et à l'esprit prussien ; même, elles font une distinction dans le trio Bismark-Guillaume-Moltke. Le chancelier de fer est le héros exécrable de la sanglante équipée : c'est lui « le cuirassier » qui force « le vieux cheval » à marcher encore, et, dans la chambre de Ferrières, c'est lui, lui seul qui parle — on verra tout à l'heure sur quel ton. Devant cet encombrant serviteur, le pauvre Guillaume ne sait trop que dire :

Guillaume écoute, sabre au flanc,
Pliant d'une main fantaisiste
Sa moustache de tigre blanc. [**III**, 362.

Pauvre diable en somme, effacé, nul ; marionnette à laquelle son ministre fait jouer un rôle qui n'est guère à sa taille. Aussi l'apothéose de Versailles fait-elle aux Majestés de l'âge héroïque l'effet d'une mascarade : un éclat de rire fait trembler le tombeau de Charlemagne [III, 432], et Louis XIV, avec une brutalité toute baudelairienne, commente au nouveau César le *Memento quia pulvis es* [III, 348]. Quant à Moltke, il ne dit rien, il compte :

> ... son compas
> Qu'il rétrécit ou qu'il écarte,
> Prend des villes, et pas à pas
> Refait l'univers, sur la carte. [III, 362.]

Tandis qu'on discute, il établit par A + B qu'on peut... prendre la lune.

En vérité, l'on croit rêver quand on voit apprécier de la sorte cette énorme caricature des maîtres de la Prusse :

> A côté de son ardente haine politique contre les chefs de l'ennemi, Banville garde cependant un sentiment d'estime personnelle, sinon d'admiration complète pour leurs exploits. Il ne peut pas se défendre contre cette idée qu'il y a des hommes d'action et de talent à la tête de l'empire allemand... Ces hommes entreprenants, Banville les croit capables d'une politique d'audacieux impérialisme et il semble presque qu'il éprouve parfois à ce sujet une envie tristement amère et le désir de voir aussi accorder à sa patrie, au temps difficile de la guerre et dans l'avenir, un gouvernement énergique qui fasse naître la confiance [1].

Il est fâcheux pour l'auteur qu'il n'ait pas reconnu dans le trio de Ferrières le roi Picrochole, le duc de Menuail et le comte Spadassin ! Il eût été prudent de relire le trente-troisième chapitre de *Gargantua* avant de déclarer qu'il y a « plus qu'une tendance purement satirique » [2] dans ces strophes :

1. « Neben seinem glühenden politischen Hasse gegen die Führer der Feinde, hegt Banville dennoch ein gewisses Gefühl des personlichen Achtung oder gar Bewunderung für ihre Leistungen. Er kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass tatkræftige und fæhige Mænner an der Spitze der deutschen Regierung stehen..... Diesen unternehmenden Mænnern traut Banville eine Politik des kühnsten Imperialismus zu, und es scheint fast als ob er mit Bezug darauf bisweilen wehmütig bitteren Neid und den Wunsch hegt, dass auch seinem Vaterlande in der schweren Kriegszeit wie auch künftighin eine vertrauenerweckende und kræftige Regierung beschert werden mœge. » (Grein, p. 37-38.)

2. « Wenngleich dieses interessante Gedicht ja in seiner Pointe ironisch gehalten ist, so enthalt es trotzdem mehr als ein rein verspottende Tendenz. » (P. 37.)

— Sire, dit Bismark, je conquiers,
Après la France, l'Angleterre ;
Puis après, je vous en requiers,
Songeons au reste de la terre !

L'Espagne, l'Italie en deuil
Et la Turquie effarouchée
Et la Russie ivre d'orgueil,
Nous n'en ferons qu'une bouchée.

Nous les aurons, foi de Bismark !
Et quant à vos brumes, Hollande,
Suède, Norwège et Danemark,
Je m'en fais une houppelande.

Grèce, Afrique, Hongrie encor,
Nous empochons tout ; quant aux Indes
Fleurissantes sous leur ciel d'or,
Nous en ferons nos Rosalindes.

Et parlons net, je ne crois pas
Former des espoirs chimériques
Si je compte réduire au pas
L'Asie et les deux Amériques.

L'univers ainsi dévasté,
Sur son cheval d'apothéose
Que fera Votre Majesté ?
Je crois bon qu'elle se repose. [III, 362.]

Il peut être agréable pour le vainqueur de se dire qu'il a conquis l'admiration du vaincu ; mais il faut être bien prévenu pour lire cette admiration dans les vers de Banville ! La vérité, c'est qu'il éprouve pour le Prussien moins de haine encore que de mépris.

Le « bon arithméticien » Moltke, qui dompte un pays avec « sa boîte de géométrie » [III, 453], symbolise pour lui ce qu'il y a de plus vil au monde : la science au service de la lâcheté. Ses calculs permettent d'être vainqueur à bon marché, de se battre de loin et à l'abri des coups ; ils ont créé la guerre bourgeoise, la guerre pour les gens « qui n'ont d'autre idéal que la conservation de leur peau » :

Désormais la sûre victoire
Est à celui qui se céla
Dans un trou sous la terre noire.

A cette stratégie sans héroïsme, s'ajoutent d'autres procédés plus mesquins et plus ridicules encore, lorsqu'ils ne sont pas complètement ignobles. D'abord l'intimidation, tactique chère aux Prussiens ; comme si les menaces pouvaient quelque chose sur une population résolue à se défendre jusqu'à la dernière extrémité ! L'Epouvante n'est qu'un monstre en papier peint dont Moltke tirait les ficelles, et les Parisiens s'en sont aperçus [III, 411] ; les sommations de Bismark produisent exactement les mêmes effets que les menaces du Matamore [III, 406]. Encore s'il n'était que grotesque ! mais couramment il pratique l'espionnage, le faux, toutes les ruses de bas-étage [1]. Avec lui, la guerre a perdu tout ce qu'elle peut avoir de chevaleresque, d'héroïque, tout ce qui peut la distinguer du simple brigandage et faire oublier un instant ses horreurs.

Cette bassesse est particulièrement odieuse chez un peuple qui prétend avoir le monopole de la moralité. Le piétisme prussien agace Banville autant, sinon plus, que la pruderie et le rigorisme des bourgeois. Il est regrettable que M. Grein n'ait pas cru devoir insister là-dessus. Sa brochure contient bien un paragraphe d'une page et demie, intitulé *Banville et les Allemands* (p. 31 et 32), mais ce ne sont que généralités vagues terminées par cette déclaration :

> Banville possède à un degré éminent toutes les faiblesses des Français.

Voici, complaisamment énumérées, les « faiblesses » en question :

> Un sentiment de l'honneur facilement inflammable ; des élans soudains ; une langue riche en images et en mots pour exprimer l'agitation violente ; une aveugle partialité pour soi-même, appuyée par une recherche souvent fantastique de l'hyperbole [2].

Ce sont là, paraît-il, les caractères propres de notre nation. M. Grein a la bonté de ne pas s'en fâcher et de ne pas nous reprocher notre

1. Cf. *Réplique*, p. 370 ; *le Fourrier Graf*, p. 438 ; *la Fausse dépêche*, p. 423.

2. « Das leicht entzündbare Ehrgefühl, der plœtzliche Impuls, die Wort-und Bilderreiche Sprache der heftigen Erregung, die hæufig verblendete Selbstgerechtigkeit, unterstützt von oft phantasticher Ubertreibungssucht, alle diese charakteristischen Eigenschaften bezw. Schwachen der Franzosen besitzt Banville in hohem Grade. Wo er aber diese Schwachen offenbart, da dürfen wir ihm nicht zürnen, denn das hiesse einer Nation ihre Nationalitæt vorwerfen. Die Subjectivitæt des Dichters darf gerechterweise nur mit strengster Objectivitæt beurteilt werden. »

nationalité ; mais il oublie de parler des... faiblesses que Banville attribue à ses pieux compatriotes. Il aurait pu constater du moins que notre poète ne donnait pas, comme Trissotin, ses qualités aux autres, et n'accusait pas les Prussiens d'avoir « un sentiment de l'honneur facilement inflammable ! »

En revanche, il raille amèrement le jargon mystique de ce peuple qui se prétend un peuple élu et qui va clamant partout « *Gott mit uns !* Dieu est avec nous ! » Quel Dieu ! quel Sabaoth sanguinaire et répugnant !

La gaîté dilate son flanc
Lorsque vers sa narine monte
Une épaisse vapeur de sang.

Son calme regard qu'il promène
Sur la campagne, hier en fleur,
Aime ces tas de chair humaine
Broyés, sans forme ni couleur,

Qu'a terrassés notre bravoure
Pour le triomphe de César ;
Et ce spectacle, il le savoure
Comme un délicieux nectar.

Car il est le Vengeur sinistre,
Coupant l'univers par moitié ;
La guerre est son fauve ministre.
Il ne connaît pas la pitié. [III, 435.]

Ces gens-là méprisent et haïssent le « papiste » ; pour Marguerite Schneider, son amant est parti se battre « chez l'hérétique » [III, 432], contre la « Babylone moderne », contre la « grande prostituée ». Car Paris, pour un Prussien, n'est pas autre chose :

C'est une Ville bonne fille
Elle nous versera du vin !

L'aimable et folle courtisane
Bercera notre état-major,
Et lui donnera pour tisane
Le champagne au flot couleur d'or.

Et le Teuton aux mains de pâtre,
Amant de la nymphe Paris,
Séduira cette Cléopâtre
Dans un flot de poudre de riz ! [III, 349.]

Il est bon qu'aux Français dégénérés et perdus de vices les vrais serviteurs de Dieu et de la morale apportent les salutaires épreuves qui régénèrent les peuples ! Aussi Banville adressera-t-il d'ironiques remerciements à l'envahisseur qui fait revivre la vertu dans Paris. Tel me paraît être du moins le sens d'une pièce pour laquelle M. Cassagne s'est montré bien sévère : dans *la Soirée*, Banville, dit-il, « chante avec le vers d'Augier, hélas ! le bourgeois qui met ses pantoufles en revenant du rempart »[1]. Je ne veux pas défendre cette pièce, qui est faible, ni chercher s'il est équitable de la considérer, ainsi que paraît le faire M. Cassagne, comme un des poèmes types du recueil ; je me borne à signaler la conclusion ironique de ces strophes : à qui devons-nous cette édifiante sagesse ?

A Messieurs les Prussiens
Qui nous ont rendu la famille.

L'idylle, un peu fade, se termine brusquement par une épigramme : loués soient Dreyse et Krupp et les missionnaires bottés du Seigneur qui viennent corriger et purifier la France !

Le malheur est que ces luthériens austères ont eux-mêmes des faiblesses trop humaines. Il a beau s'être déguisé en cuirassier blanc, Méphisto-Bismark laisse toujours voir son pied de bouc [III, 415] ; les prédicants de son pays ont également les pieds fourchus, comme les plus dévergondés Ægipans. Versailles devenu prussien sert de refuge à toutes les drôlesses de Paris :

... Sous leurs cheveux en broussailles,
Le visage de blanc couvert,
De fausses *dames de Versailles*
Agrémentent le tapis vert.

Ce sont les rousses fiancées
De tout le monde, — au cœur bavard,
Que, par décence, on a chassées
De nos cafés du boulevard.

Les officiers, par politesse
Pour des Phrynés que nous cotons,
Disent : « Madame la comtesse »,
Au nez rose de ces Gotons. [III, 402.]

1. *La théorie de l'art pour l'art*, p. 140. Cf. III, 353.

Ne sont-ce pas là, dira-t-on, distractions toutes naturelles de soudards inoccupés? — Nullement : c'est Berlin tout entier qui rêve de « faire la noce » à Paris ; même les respectables savants blanchis sur les in-folios, même « le docteur septuagénaire Aglaüs Ewig » voudraient avoir un jour « l'air d'un petit crevé » [III, 444].

Voilà certes un violent réquisitoire ! Il faut bien reconnaître qu'il est, littérairement, assez faible. Les diatribes contre la stratégie calculatrice de Moltke sont un vieux, très vieux lieu commun ; jadis Ronsard avait déploré de la même manière l'invention du canon :

> Par lui comme jadis on ne voit plus d'Hectors,
> D'Achilles ni d'Ajax, car les hommes plus forts
> Sont aujourd'hui tués d'un poltron en cachette
> A coups de harquebouze ou à coups de mousquette [1].

Dans le *Monstre vert,* dans *Scapin tout seul,* qui prétendent tourner en dérision les menaces de Bismark, le rire est forcé, pénible : la colère du chancelier et de ses gens se manifestait par des exécutions trop sauvages pour qu'on la traitât si dédaigneusement. Restent certains subterfuges peu honorables, qui méritaient, en effet, d'être signalés sur le ton de l'ironie la plus méprisante ; aussi les pièces ou les strophes relatives à ce genre d'épisodes sont-elles très sensiblement supérieures aux autres. Ce ne sont pas néanmoins les plus intéressantes à mon gré, car elles ne parlent, somme toute, que d'événements accidentels ; en d'autres, au contraire, se manifeste un état d'esprit assez curieux, qui paraît avoir été celui de bon nombre d'écrivains et d'artistes, non pas seulement pendant la guerre, mais pendant les années précédentes.

Dès 1867 ou 1868, dit Edmond de Goncourt,

> ... les dîneurs de Magny ont eu les oreilles rabattues de la supériorité de la science allemande, de la supériorité de la femme de chambre allemande, de la supériorité de la choucroute allemande, etc., etc...[2]

Parmi les « et cetera » on est en droit d'ajouter : la supériorité de la morale allemande et luthérienne. Deux habitués du dîner Magny, Renan et Nefftzer, considéraient, dit encore le *Journal*, la race allemande comme une race supérieure à la race française, et tous

1. Ronsard, *Poèmes*, livre I : *Les armes.* Edit. Blanchemain, VI, p. 41.
2. *Journal des Goncourt*, Préface du tome V.

deux, sans doute, pour la même raison : parce que les Allemands étaient protestants. Or, dans les années qui précédèrent la guerre, la luthérienne et vertueuse Germanie fournissait, semble-t-il, un contingent considérable au bataillon de Cythère ; d'autre part on racontait parmi les gens de lettres des anecdotes (vraies ou fausses) comme celles-ci :

L'un des convives de Magny a connu le savant Y..., humble, pauvre, misérable, et joueur de piano dans sa mansarde, comme tous les Allemands. Il le retrouve avec une cravate à pois roses, en un costume ébouriffant, le costume qu'on peut imaginer, d'un savant allemand travesti en gandin : « Vous me trouvez un peu changé, n'est-ce pas ? lui dit le savant. Ah ! c'est que j'ai vu que le travail, l'application, tout ça c'était de la bêtise... Hase m'a dit qu'il n'y avait pour arriver que les femmes... Voyez Longpérier, s'il n'allait pas dans les salons... »

A une autre rencontre, le même savant Y..., accrochant le même convive, l'entraînait dans une embrasure de fenêtre, et lui demandait anxieusement s'il croyait qu'un Allemand, comme lui, pût jamais devenir capable de dire des *cochonneries* à des femmes, ainsi qu'en disent les Français : qu'il essayait bien, mais ce qu'il disait était trop gros et devenait de la salauderie impossible à prononcer.

Quel comique symptôme du temps ! La science employant ces vils moyens pour parvenir, la science représentée par deux grossiers natifs du pays de la simplesse, voulant arriver par la légèreté et la grâce de la corruption en France [1].

Cette historiette, ou une autre du même genre, n'aurait-elle pas inspiré le poème du *Docteur ?* Dans tous les cas, il semble certain que, bien avant 1870, l'Allemand apparaissait, aux yeux des artistes, comme un « bourgeois », aussi balourd, aussi ridicule, aussi libertin et aussi pharisien que le bourgeois français. Les divers méfaits des envahisseurs mettaient en pleine lumière tout ce qu'il y avait de grossière brutalité derrière leur jargon mystique. On comprend que Banville ait retrouvé toute sa verve contre cette nouvelle et odieuse incarnation de son vieil ennemi.

A cette féroce caricature du Prussien, il oppose un portrait, fort beau — et fort infidèle — de ses compatriotes. Paris, à l'en croire, est peuplé de sages et de héros. Dans une courte pièce d'octobre, il relève fièrement un propos que les journaux attribuaient à Bismark :

1. *Journal des Goncourt*, 1er juin 1868.

pour prendre la capitale, les Prussiens comptaient, disait-on, sur la populace :

> Nous n'avons pas cela chez nous ;
> Vous pouvez repasser, brave homme. [III, 350.]

Il n'y a plus à Paris que des citoyens, tous réconciliés, se battant côte à côte, bravement :

> Restés sans peur et sans reproche,
> Jacques Bonhomme avec Roland,
> Amadis de Gaule et Gavroche
> Vont ensemble au combat hurlant. [III, 383.]

Hélas ! et le 31 octobre ? De nos discordes civiles, de l'incapacité des chefs, du « pauvre homme » — comme disait Victor Hugo — dont le « plan » était devenu fameux dans Paris, pas un mot. Cet optimisme inaltérable semble parfois une douloureuse ironie. Banville avait-il sincèrement confiance dans l'œuvre de la Défense Nationale dont plusieurs membres étaient ses amis ? Jugeait-il que les critiques eussent été dangereuses et déplacées, qu'elles eussent aggravé le mal au lieu de le corriger ? Voulait-il laisser à son maître le rôle de Juvénal du siège ? Tout cela est possible et même probable ; mais il faut chercher dans sa poétique même la raison principale de cet apparent optimisme.

Il y avait, parmi les assiégés, de la populace, et, parmi leurs chefs, des incapables ; le poète n'a pas pu être assez aveuglé pour ne pas le voir ; mais en le disant il aurait cru manquer à sa mission. Car le poète des *Idylles prussiennes*, c'est l'Héraclès au sanglier que chantaient *les Exilés :* c'est celui qui, de force, relève les yeux humains vers le ciel et les empêche de contempler sans cesse la réalité de boue et de sang ; la Muse est avant tout la Consolatrice qui fait oublier un instant les douleurs et les dégoûts de la vie ; donc sa fonction n'est pas du tout d'exprimer les rancœurs et les rancunes des Parisiens, mais au contraire de les distraire, soit en évoquant à leurs yeux quelques glorieuses images, soit même en les amusant une seconde. Auprès d'un malade les siens ne se feront-ils pas violence pour affecter un air souriant, même s'ils le savent condamné sans retour ? C'est un sentiment du même genre qui me paraît avoir inspiré certaines « folastreries » un peu trop gaies pour les circonstances, comme *l'Ane*, *Un vieux monarque* ou *la Fillette*.

En voyant paraître aux boucheries « ce manger bizarre et tendre » qu'est la chair de maître Aliboron, Banville n'a pu résister au plaisir de glorifier cet obscur héros de la défense ; un animal qui, tout compte fait, a des titres de noblesse : n'est-ce rien que d'avoir porté le Christ et reçu les baisers de Titania ? Et si

Ses chants sont un peu décousus,

c'est un défaut tout physique et bien pardonnable ! Puis c'est un philosophe ; il rappelle fort Pierrot, et peut-être — honni soit qui mal y pense ! — le poète lui-même : il méprise la boue

... et ne boit
Que dans une eau splendide et pure ;

ni les coups de bâton, ni la sinistre perspective de devenir après sa mort flûte et tambour ne peuvent altérer sa sérénité.

Voici que, grâce à Bismark, ce sage à quatre pieds reçoit les honneurs de la boucherie ; mais si le public y prend goût... que de gens vont trembler !

Dans ce joli bavardage sur le fait du jour, on sent évidemment l'effort d'un homme qui veut faire sourire, bien qu'il n'en ait pas, lui-même, la moindre envie ; mais il y a des circonstances où cela peut devenir touchant. Encore *l'Ane* fut-il écrit en octobre ; mais en décembre, en plein bombardement, le chroniqueur du NATIONAL essaiera de noter parfois les petits événements presque risibles de la semaine. Tantôt c'est Polichinelle qui proteste contre la démolition de son théâtre,

Dont un large obus éperdu
A massacré la vieille gloire,
L'autre jour, au beau milieu du
Carrefour de l'Observatoire [III, 437],

tantôt c'est un croquis de la pointe Saint-Eustache, un marché fantastique, où les lapins sont tout glorieux d'être devenus viande de millionnaire ; où l'on vend, au lieu d'alouette, des serins ; où, toute mignonne sous ses loques, une fillette offre au chaland... « des éclats d'obus ! » [III, 445.]

Il est vrai que ces deux « faits divers » offrent une occasion

soit de railler l'assiégeant, soit de glorifier la résistance : voyez, en effet, ce portrait du « vieux monarque » Polichinelle :

Un monarque aux favoris blancs,
Turbulent, ivrogne et féroce,
Affronte les passants tremblants
Et gonfle sa poitrine en bosse.

Sans doute les assiégés y reconnaissaient un personnage moins italien. Voici des airs tranche-montagne, que nous avons déjà vus ailleurs :

Voyez, j'ouvre mon calepin
Enjolivé d'or et de nacre ;
Qui veut perdre le goût du pain ?
Qui faudra-t-il que je massacre ?

Qui donc m'a causé cet ennui ?
Son destin irrémédiable
Est de périr dès aujourd'hui,
Je le tuerai, fût-ce le diable !

Et d'autre part, quand le poète s'amusait à faire le croquis de la petite marchande, de ce « pauvre être charmant » qui sourit devant son horrible marchandise, ne voyait-il pas en elle ce peuple admirable, plein jusqu'au bout d'une si belle vaillance ? Ne voyait-il pas dans cette idylle de la rue toute la grandeur de l'héroïsme parisien ?

Mais ces tableautins sont encore trop près de la réalité ; la poésie est avant tout le surnaturel, le mythe ; si Banville représente des personnages véritables, il les dégage de ce qu'ils ont de trop sensible, de trop matériel, il en fait plutôt des personnages de bas-relief que des personnages de tableau. Les *Pères* qu'il célèbre [III, 422], ce ne sont ni des Parisiens, ni des gens de 1870, et les fils qu'il pleure sont des « guerriers morts » tout simplement ; les uns et les autres pourraient aussi bien être des héros de Plutarque. En fait il est même probable que Banville a voulu les représenter comme tels : le poème du *Mourant* contient un vers qui rappelle de près un mot célèbre de l'antiquité :

LE SOLDAT

Et plus tard, dans ta maison close,
Des enfants, beaux comme des lys,
T'auraient tendu leur bouche rose.

LE MOBILE

Ceux-là qui vaincront sont mes fils ! [**III**, 392.]

Aussi bien le souvenir de la Grèce est-il sans cesse présent à l'esprit du poète : on le retrouve au début du *Héros :*

Ils le disaient, ces grands Hellènes
Qui, morts, dans leurs apothéoses
Respiraient encor les haleines
Des myrtes et des lauriers roses :

Heureux qui, jeune, à son aurore,
Embrassant la mort détestée,
Tombe dans le combat sonore
Pour sa patrie ensanglantée ! [**III**, 360.

Lorsque Falguière modèle la statue de la Résistance, la neige dont elle est faite rappelle au poète un vers de *Prométhée:*

Il choisit la neige, — subtile,
Candide, étincelante, franche ;
La chaste neige en fleur, qu'Eschyle
Nomme la *neige à l'aile blanche*[1].

Et ce jeune lieutenant de mobiles qui va seul, « une fleur aux dents », sous l'averse des balles, ne rappelle-t-il pas ces héros de l'*Iliade* qui s'avancent, confiants, tandis qu'un dieu fait dévier les traits ennemis qui les menaçaient ?

Il marche au feu comme il lui plaît,
Grâce à la Déesse impassible
Qui toujours le protège. Elle est
Sa dame, et le rend invincible. [**III**, 364.

Derrière ce héros, voici tout un Olympe moderne, radieuse apparition d'apothéose. D'abord Jeanne d'Arc dont mille circonstances ramenaient, imposaient le souvenir : elle est femme, elle est l'héroïne vierge et martyre ; créature presque surnaturelle, elle incarne tout ensemble le miracle et la patrie. Devant Orléans, comme jadis les Anglais, les Prussiens viennent de connaître la défaite : comment

1. III, 421. Cf. Eschyle, *Prométhée*, 993 :

λευκοπτέρῳ δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι

ne pas croire que la libératrice était présente au milieu de nos mobiles, comme Athénè dans les rangs des Achéens et les Dioscures parmi les combattants de Marathon ?

Ah ! sans doute, forte et sereine,
Dans la nuè, en armure d'or,
Avec nous la bonne Lorraine
Combattait cette fois encor ! [III, 391.]

Puis voici les « villes saintes », Toul, Strasbourg, Châteaudun, les villes martyres, les ruinées immortelles, à qui les flammes de l'incendie font une auréole [III, 348 et 367] ; plus haut encore voici les deux déesses qui symbolisent la France : l'une gigantesque et terrible, guerrière au cri puissant, pareille à la géante que Rude fait planer sur les cohortes de la Révolution ; c'est *la Marseillaise :*

Cri de la grande nation
Et guerrière au chant symbolique,
Elle est la Révolution,
Elle est la sainte République...

... Allemagne qui remuais,
Elle est le Verbe, elle est l'Idée,
Et vous resterez tous muets
Rien que pour l'avoir regardée ! [III, 342] ;

l'autre, jeune et fière, s'avance plus calme, « le front magnifique et vermeil » ; devant elle vont tomber les « monstres » : la misère, l'échafaud, l'esclavage ; c'est l'héroïne généreuse de 1793,

La République magnanime
Qui, pour sauver de leur enfer
Les peuples mourants qu'on opprime
Trouve des canons et du fer.

Celle-là aussi est immortelle ; celle-là aussi chassera l'étranger ; puis, libre un jour,

Levant vers le ciel diaphane
Un clairon dans sa forte main,
Elle sonnera la diane
Pour éveiller le genre humain ! [III, 365.]

France, Révolution, République, ces trois mots sont, pour

Banville, unis par des liens indissolubles ; c'est cette trinité qu'il célébrait en écrivant *Nice française*, c'est en son nom qu'il jetait l'anathème à la politique égoïste du *Thiers-Parti*, et c'est encore elle qu'avec plus d'enthousiasme il célèbre dans les *Idylles prussiennes*, elle qu'il voit debout, invincible même parmi les ruines, souriant avec dédain en face de l'envahisseur, car elle sait qu'il n'est pas permis aux mortels de prévaloir longtemps contre les dieux ! Mais quelle sera cette revanche ? En quoi consistera cette victoire future qui rendra au lion vaincu son prestige et son courage ? Les *Idylles prussiennes* ne le disent pas et l'*Epilogue* nous en donne la raison : au lendemain de la défaite, il faut garder le silence et se recueillir :

Et moi, j'étoufferai sans bruit
Le cri qui de mon cœur s'élance,
Car, étant plongés dans la nuit,
Il nous faut garder le silence. [III, 456.

On peut néanmoins deviner ce qu'il désirait, ce qu'il espérait : un jour la France, guérie et relevée, « sonnerait la diane » et libérerait les peuples qu'un despote avait menés contre elle :

Donc travaille, ouvrière, abeille !
Pour le but providentiel
Prends le suc de la fleur vermeille
Et fais-en le festin du ciel !

Puis va-t-en dans la nuit suspecte
Et comme une aurore apparais !
Va nettoyer l'étable infecte
Et dessécher le noir marais !

Archer vainqueur, tue et foudroie,
Sous ton clair regard vigilant,
Le vieux Vice mâchant sa proie
Et le vieil Echafaud sanglant !

Et l'ignorance impie et triste,
Qui croupit dans son noir sommeil,
Car nul monstre impur ne résiste
A la flèche d'or du soleil ! [1]

1. *Le sol libre :* NATIONAL du 3 août 1873.

La revanche ne consistera pas seulement à reprendre les provinces perdues, mais à porter au delà du Rhin la liberté, à déchirer la pourpre du nouveau César, à faire tomber l'accessoire de théâtre qui lui sert de couronne. Pour venger 1870, il faudrait recommencer l'an II. Mais quand? Il ne fallait pas seulement refaire une armée, panser les plaies récentes et reforger des armes, il fallait aussi retrouver l'esprit de la Révolution ; mais « révolution » était devenu pour de longues années le synonyme de « guerre civile », et Thiers était au pouvoir et tous les vieux partis intriguaient pour étouffer la République dans son berceau. Que faire alors ? — Se taire et attendre.

Toutefois le relèvement fut plus rapide que les plus confiants n'avaient pu l'espérer, et les amis de Banville, les républicains avec lesquels il avait combattu en 1869, ne tardèrent pas à reprendre le pouvoir. Comme on le verra plus loin, le poète éprouva quelque désillusion et quelque amertume ; mais si la réalité restait encore bien loin de son rêve, il ne pouvait nier cependant que la France était guérie, bien que mutilée, et qu'elle devait songer à reprendre sa place légitime parmi les grandes nations. Par quelle voie pouvait-elle y parvenir ? Ce n'est plus dans les *Idylles prussiennes* qu'il faut chercher sa pensée, puisque l'édition de 1871 ne fut jamais augmentée ni modifiée : c'est dans une scène de *Socrate et sa femme* représenté en 1885, mais composé en 1876. Cette scène contient des allusions fort claires au siège de Paris et forme comme un « post-scriptum » aux *Idylles* : nous sommes en 429, au lendemain de la peste ; Périclès est mort, Archidamos vient chaque printemps piller les campagnes attiques :

Le temps est venu d'être austères
— Laissons
A d'autres plus heureux les festins
— Les chansons
— Les joyaux d'or
— Les arts qui firent notre gloire
Et l'orgueil de tailler des figures d'ivoire
Et la lyre !

« Non ! » répond Socrate, après le sculpteur Praxias,

... car Sparte à la rude mamelle
Rirait de nous, amis, si nous faisions comme elle ;

Si vous, Athéniens, l'élégance, l'esprit...,
... Vous lui donniez un jour le plaisir de vous voir
Sous des habits grossiers mangeant le brouet noir !

Pour vaincre à son tour, Athènes doit rester la cité de la grâce et des arts, que ses ennemis mêmes ne pourront qu'admirer et copier :

Quel que soit notre sort, victoires ou défaites,
Imposons-lui nos chants, nos modes et nos fêtes,
Toi, Praxias, tes Dieux à la blancheur de lys,
Et toi ta comédie au beau rire, Eupolis !

Ces poètes, ces artistes, tous ceux qui firent sa gloire, n'ont-ils pas prodigué leur sang pour la patrie ?

Lorsque l'invasion marchait dans nos chemins
Affreux, et que les Dieux eux-mêmes étaient tristes,
Qui sut le mieux mourir parmi nous ? Les artistes.

Donc fi d'une austérité d'emprunt ! Soyons joyeux et travaillons :

A l'œuvre donc, vous tous, pinceau, lyre, ciseau,
Et toi qui fais le fil pourpré, savant fuseau !
Semons le blé, faisons grandir la fleur et l'arbre,
Chantons les demi-dieux géants, taillons le marbre,
Et gardons la pensée austère de nos morts ;
Car, étant les plus grands, nous serons les plus forts,
Et nous ferons ainsi des conquêtes certaines. [Sc. 3.

Ce discours est comme en germe dans un feuilleton du 17 mars 1872 :

Le luxe est une indispensable floraison dans un pays dont l'art et la poésie sont les meilleures gloires, dans un pays d'industrie et de manufactures où tant d'ouvriers vivent de la fabrication des objets de luxe et qui peut bien être la république d'Athènes, mais non pas la république de Sparte.

N'y a-t-il pas là comme une protestation contre ceux qui rêvaient, dès le lendemain de nos revers, une problématique revanche militaire et qui voulaient uniquement copier la Prusse pour vaincre à leur tour les Prussiens ? Banville ne rappelle-t-il pas à ce patriotisme un peu trop étroitement guerrier, qu'il est d'autres victoires non sanglantes et plus sûres, et que le pays de Rabelais, de Racine, de Watteau ne doit pas cesser d'être le pays de l'art et de la poésie ?

C'est une gloire dont certains faisaient bon marché, au lendemain de la guerre ; Renan, dans *la Réforme intellectuelle et morale de la France*, déclarait que nous avions été jusqu'alors une nation frivole, occupée du luxe et dédaigneuse de l'utile, sachant admirablement faire de la dentelle, mais ne sachant pas faire de la toile de ménage [1] ; pour nous relever de nos défaites, il nous fallait entrer dans la voie « austère » de la pénitence ; il fallait « imiter la Prusse après Iéna » [2] ; il fallait renoncer aux arts qui firent notre gloire, aux vanités de la parole et de la littérature :

> Il faut se persuader que la science prend de plus en plus le dessus sur ce qu'on appelle en France les lettres [3].

> Donner plus à la spécialité, à la science, à ce que les Allemands appellent le *Fach*, moins à la littérature, au talent d'écrire et de parler... voilà ce qui serait l'idéal [4].

Tout cela devait sembler à Banville autant de blasphèmes ; et, lorsqu'un peu plus loin Renan demandait « qu'un bon clergé, dévoué à la patrie », inspirât au peuple « l'esprit de sacrifice et de dévouement », le poète des *Exilés* ne pouvait manquer de répondre que l'artiste aussi pouvait enseigner le renoncement, lui dont toute la vie était consacrée à un idéal plus qu'humain, lui dont le sacrifice était, après tout, plus complet que celui du prêtre selon le cœur de Renan [5]. En face de ceux pour qui l'art n'est qu'un jeu frivole, énervant, dangereux pour des vaincus, la tirade de Socrate fait entendre la protestation de ceux pour qui l'œuvre d'art a une valeur morale en soi, d'abord parce qu'elle implique le désintéressement de l'artiste et le dévouement absolu à des fins supérieures ; ensuite parce qu'elle traduit en une langue belle et durable les aspirations les plus hautes, les passions les plus généreuses, les espoirs les plus vivaces de l'humanité ; parce qu'enfin la beauté ayant quelque

1. *La Réforme intellectuelle et morale*. Paris, Calmann-Lévy, 1884, in-8°, 4e édition, 1re partie, I, p. 7.

2. *Ibid.*, 2e partie, I, p. 64.

3. *Ibid.*, p. 100.

4. *Ibid.*, p. 106.

5. Le « bon clergé », c'est pour Renan le clergé protestant, ou le clergé semi-protestant que rêvait le P. Hyacinthe (cf. *ibid.*, p. 108) ; c'est avant tout un clergé marié. Or, pour Banville, le célibat est une des formes du renoncement de l'artiste, et le mariage est une espèce de déchéance. (Cf. *Erinna*, *Au Laurier de la Turbie* et aussi *le Baiser*, *Diane au bois*, *Esope*.)

chose d'héroïque et de divin, sa vue console des souffrances passées et rend plus fort pour les luttes à venir.

Cette foi qui inspire le beau discours de Socrate, cette foi en la vertu consolante, régénératrice, rédemptrice de l'art, avait également inspiré les *Idylles prussiennes*, comme elle avait inspiré déjà tous les autres poèmes de Banville. Mais si les contemporains de l'empire ne l'avaient pas compris, pouvait-il espérer que les assiégés le comprendraient? Il était au contraire naturel que le malentendu s'aggravât. On serait tenté, peut-être, d'en accuser la faiblesse relative de ces vers ; il n'en est rien. Certes, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre ; ils n'ajoutent guère à la gloire de celui qui fit le *Saut du Tremplin* et *l'Exil des Dieux ;* il serait facile de relever, rien que dans les extraits cités plus haut, un nombre assez considérable de vers mal venus, d'expressions obscures ou contournées. Rien d'ailleurs n'est plus naturel : comment de si douloureux événements eussent-ils pu laisser au poète assez de liberté d'esprit pour le travail patient et scrupuleux? Mais ces défauts n'ont choqué aucun des contemporains. Bien plus ! on lui a reproché parfois d'avoir « à chaque page, refroidi son lecteur par un étalage déplacé de sa miraculeuse adresse » [1]. M. Cassagne est peut-être le premier qui ait signalé que le vers des *Idylles prussiennes* était, souvent, le vers d'Augier. Cette faiblesse, accident presque inévitable, n'a été pour rien dans l'insuccès de ce livre.

Mais l'idée même que se fait Banville de sa fonction de poète le condamne à s'éloigner de la foule à mesure que les événements sont plus terribles. C'est un beau dessein que de vouloir idéaliser, purifier, ennoblir les sentiments et les passions de son époque, en faisant oublier tout ce qu'il peut y avoir autour de vulgaire, de vil, de bassement humain ; encore faut-il que cette espèce de gangue ne soit pas plus abondante que le pur métal des sentiments nobles et héroïques ; et surtout il ne faut pas que les sentiments jugés indignes de la Muse puissent paraître pourtant, aux yeux d'un trop grand nombre, légitimes et respectables. Or, si la guerre, et surtout la guerre malheureuse, suscite des héroïsmes, elle remue aussi les bas-fonds de l'âme humaine et fait remonter à la surface une boue de mauvaises passions. Que le poète les oublie ou les taise, rien de plus légitime : c'est délicatesse et pudeur patrio-

1. M. Spronck, *les Artistes littéraires*, p. 307.

tique fort honorables ; seulement les lecteurs ne se reconnaissent plus dans l'image qu'il leur présente, et ils ne lui pardonnent pas une infidélité dont leurs consciences aveuglées ne voient pas les raisons. On s'explique sans peine que la colère, la rage, la haine aient dominé les Parisiens du siège : haine contre l'ennemi, contre toute l'Allemagne en bloc ; haine aussi, hélas ! des citoyens contre les citoyens : haine des uns contre l'empire rendu responsable de toutes ces catastrophes, haine des autres contre le gouvernement de la Défense, impuissant à les réparer ; haine de ceux-ci contre la populace, les « blousiers », les « bellevillais », les « communeux » ; haine de ceux-là contre des chefs qu'ils jugeaient incapables ou qu'ils croyaient traîtres. Et, parmi toutes ces haines, les unes pouvaient paraître respectables, les autres pouvaient s'expliquer, les plus coupables même n'étaient pas sans excuse. Banville a feint de les ignorer, toutes, sans exception. C'est que la haine lui paraît, en soi, un sentiment bas, l'aveu d'une faiblesse ; nous ne haïssons l'ennemi que s'il n'est pas trop au-dessous de nous. Sinon il ne mérite, même victorieux, que la méprisante ironie : c'est là justement tout ce qu'il a daigné témoigner aux chefs de la Prusse. Mais il n'a pas voulu confondre le peuple avec ses maîtres, ni surtout l'Allemagne avec la Prusse : c'était plus d'impartialité que le public n'en pouvait comprendre. Enfin, dans ce livre d'inspiration toute républicaine, pas un mot contre Napoléon III ; dans cette chronique de Paris assiégé, pas un mot de nos douloureuses discordes ; à peine, dans la préface, une allusion — combien discrète ! — à la Commune. Banville n'a pas su maudire, ou plutôt n'a voulu maudire personne : dans une époque violente et tragique, n'est-ce pas un sûr moyen de n'être pas écouté ?

Et plus tard, pouvait-il espérer faire comprendre qu'à côté de la revanche matérielle, de la revanche à coups de canon, qu'on ne pouvait espérer de longtemps et qu'il restait horrible de souhaiter, il y avait place pour d'autres victoires, il y avait d'autres moyens de relever et de venger la France ? Les idées populaires sont encore bien proches des idées de l'homme primitif ; la justice, et surtout la justice internationale, se réduit à la loi du talion : œil pour œil, conquête pour conquête, invasion pour invasion. Depuis la guerre, la masse n'a écouté que les partisans de la politique militaire et de la revanche militaire ; encore parmi ceux-là, les esprits sérieux ont-ils eu moins de succès que les déclamateurs ; à plus forte raison

celui-là ne pouvait-il pas être compris, pour qui la victoire définitive de la France serait la conquête de l'ennemi même par l'idée républicaine, le renversement de la dynastie inaugurée à Versailles par la pensée de la Révolution. Mais si le peuple ne pouvait l'entendre, les puissants du jour l'entendaient certainement trop : dans ce livre il était trop souvent question de république, pour des gens qui ne la votèrent qu'à une voix de majorité ! Cette *Marseillaise* qui méduse les tyrans, cette France qui porte la liberté au monde devaient impressionner désagréablement M. Thiers ! L'admiration du poète pour le peuple de Paris devait paraître presque indécente à ceux qui commandèrent les fusillades de Satory ! Avec les *Idylles prussiennes* s'accuse un désaccord de plus en plus profond entre Banville et la bourgeoisie : désaccord non plus seulement littéraire et artistique, mais politique. Par la manière dont il avait célébré la résistance, le poète avait adhéré publiquement à un parti que l'ancienne bourgeoisie de l'empire détestait, et qui ne devait conquérir le pouvoir que bien lentement, trop tard pour la gloire du modeste soldat qui avait combattu dans ses rangs.

CHAPITRE V

Le Théâtre de Banville

I. — LES FEUILLETONS DU *NATIONAL*. — Qu'il ne faut pas les séparer du théâtre de Banville. — Que feuilletons et comédies sont des œuvres de polémique.

Principes généraux de l'esthétique dramatique de Banville : humanité, respect de la tradition, modernité. — Condamnation de la comédie d'intrigue, du mélodrame, de la comédie réaliste, du drame historique. — La « pièce morale ». — La décoration. — Qu'il n'y a de vérité au théâtre que dans la légende.

La tradition. — Nécessité de la bouffonnerie et du costume. — Scapin et Tricoche. — Le lyrisme. — Que la comédie doit s'adresser au peuple.

La modernité. — Que les progrès de la machinerie ne sont pas des progrès de l'art dramatique et qu'ils entravent au contraire ces progrès. — Que, malgré les apparences, Banville songe à d'autres progrès que ceux de la versification.

Valeur des feuilletons. — Métaphysique et sens pratique. — Retour à la poétique du drame classique.

Depuis sa jeunesse, Banville n'a jamais cessé de travailler pour le théâtre. Le *Songe d'hiver* dans *les Cariatides*, et *le Jugement de Pâris* dans *le Sang de la Coupe* sont de véritables essais de drames lyriques. En décembre 1852, il compose, pour l'Odéon, une Revue, *le Feuilleton d'Aristophane*, et, depuis, il ne cesse d'écrire, sinon de faire jouer, des comédies. Il nous a laissé dix-sept pièces, dont six sont des poèmes d'assez longue haleine : *le Cousin du Roi* (1857), *Diane au bois* (1863), *Florise* (1870), *Déidamia* (1874), *le Forgeron* (1887), *Esope* (1890).

Comme toute son œuvre, son théâtre est remarquable à la fois par sa complexité et par son unité : on y retrouve la verve bouffonne des *Odes funambulesques* et le stoïcisme des *Exilés* ; pourtant si le ton est différent, c'est toujours le même poète qui parle ; que la comédie touche à la farce ou touche au drame, c'est toujours la même poétique : les broderies sont parfois d'or et parfois de paillons, la pourpre et l'azur y sont mêlés de teintes neutres et presque tristes, mais on reconnaît toujours la main du même artisan. Aussi

ce théâtre doit-il être jugé dans son ensemble, et ne pouvait-on respecter ici l'ordre chronologique, parler de chaque pièce à sa date en même temps que des recueils contemporains. Mais pourquoi placer ce chapitre tout de suite après les *Idylles prussiennes*, ne pas achever de conter la vie du poète, pour revenir ensuite à ses comédies, dont la dernière ne fut publiée qu'en 1893, deux ans après sa mort ? A première vue, cet ordre peut paraître plus logique ; néanmoins je n'ai pas cru devoir l'adopter.

De 1870 à 1884, le poète ne donne aucune œuvre poétique nouvelle, sinon au théâtre. Il fait paraître ses « éditions définitives » ; on dirait qu'il se sent vieillir et veut mettre en ordre ses affaires poétiques[1]. Entre les *Idylles prussiennes* et *Nous tous*, ses seules productions originales en vers seront : *Déidamia*, *la Perle*, *Hymnis*, *Socrate et sa femme*, *Riquet à la Houppe*. J'ajouterai tout de suite que les deux derniers recueils, *Nous tous* et *Sonnailles et Clochettes*, me paraissent des œuvres de second ordre ; *Dans la Fournaise*, livre inégal, mais livre de haute pensée, est un recueil posthume. En définitive, c'est pour le théâtre que Banville a écrit, pendant les vingt dernières années de sa vie, la plus grande partie de ses plus beaux vers. D'autre part, il a rédigé, de 1869 à 1881, le feuilleton dramatique du National : au contact des œuvres nouvelles, à la faveur des polémiques, sa poétique s'est précisée, affirmée, formulée de manière définitive. A cette époque, nous pouvons donc voir d'un même coup d'œil le théâtre qu'il rêve et celui qu'il crée, sa théorie et sa pratique. Bien plus : feuilletons et comédies sont inséparables, étroitement solidaires, parce que les uns et les autres sont, à leur manière, des œuvres de combat, des actes d'un militant pour la « Deffence et Illustration de la poésie française », non pas contre les rhétoriqueurs et les latiniseurs, mais contre le théâtre bourgeois, qui est la négation même de l'art dramatique.

Pourquoi donc, en effet, le poète lyrique applaudi par le public lettré, honoré comme un maître par de jeunes poètes déjà glorieux eux-mêmes, se serait-il obstiné à faire représenter des pièces qui ne

1. Ce livre était déjà sous presse lorsque M. G. Rochegrosse a retrouvé dans les papiers du poète un catalogue de ses œuvres intitulé : *Manuscrit en double d'une bibliographie complète des œuvres de Th. de Banville qui sera imprimé lorsqu'on en trouvera l'occasion.* Ce document doit être du premier semestre de 1870.

remportèrent jamais, il faut bien l'avouer, que de modestes et éphémères succès? Que joue-t-on encore? *Gringoire* de temps en temps, *Socrate et sa femme* de loin en loin, *le Baiser* un peu plus souvent. En 1908 la Comédie-Française l'a joué trois fois; il est vrai qu'elle ne l'avait pas joué depuis 1902! En province, tous les casinos le reprennent, et de quelle manière parfois! Pendant la seule saison de 1908, on l'a entendu successivement à Aulus-les-Bains, à Calais, au Théâtre de la Nature de Toulon, à Paramé, à Plombières, au Théâtre Lafayette à Toulouse. A l'étranger, on le joue à Spa, à Bruxelles, en Danemark. Veut-on faire entendre en Alsace-Lorraine des œuvres de poètes français? C'est encore *le Baiser* que va jouer, près de Colmar, en juin 1908, Mme Suzanne Desprès. A peine, çà et là, quelques tentatives, presque inaperçues, pour ressusciter les autres œuvres: *le Beau Léandre* est joué en juin 1908 au faubourg Saint-Germain — dans l'intimité; *la Pomme* est jouée un mois après, sur un théâtre en plein air, aux environs de Bruxelles; et c'est tout, ou peu s'en faut. Cette perpétuelle reprise de la même pièce, cet oubli presque complet des autres, montrent assez combien l'on ignore l'œuvre dramatique de Banville. Il est vrai qu'un directeur artiste a voulu faire connaître au public de l'Odéon une autre œuvre, et une grande œuvre. Mais, pour cette généreuse et touchante *Florise*, M. Antoine a-t-il trouvé les spectateurs plus équitables qu'ils ne l'avaient été jadis au Théâtre-Libre, quand ils écoutèrent avec distraction ce *Baiser*, tant applaudi de nos jours?

Le théâtre de Banville n'est pas connu, n'est pas estimé comme il le mérite; il ne l'a jamais été. *La Pomme*, par exemple, qui eut, en 1865, quarante-quatre représentations, n'en a plus que six en 1867, puis disparaît de l'affiche jusqu'en 1895, où elle fut représentée deux fois; *Gringoire*, de cinquante-deux représentations en 1866, tombe à six en 1868; *le Baiser*, joué trente-quatre fois en 1888, fut joué quatre fois seulement l'année suivante. Que dire de *Socrate et sa femme*, qui attendit neuf ans la représentation, de *Florise*, dédaignée pendant trente-six ans, de *Riquet à la Houppe* et du *Forgeron* qui n'ont pas cessé de l'être? Pourquoi donc Banville a-t-il persévéré malgré tout, malgré le public et les directeurs? C'est que le théâtre, pour lui comme pour tous les romantiques, est le but suprême, la terre promise; c'est seulement sur la scène

que le poète peut vraiment parler à la foule et conduire à son gré des milliers d'âmes. Puis le drame, issu de l'ode, n'est qu'une forme lyrique supérieure : la laisser de côté, c'est ne pas pousser jusqu'au bout l'étude de son métier, ne pas s'être donné tout entier à son art. Il existe, à la vérité, des choses, appelées vulgairement comédies, qui sont absolument étrangères au lyrisme — comme d'ailleurs au bon sens, à la prosodie, à la langue française et à la syntaxe ; mais ce ne sont que des contrefaçons de comédies, produits frelatés qu'il faut dénoncer, pourchasser, bafouer sans relâche. Pour cela, mettons à côté de la pacotille vaudevillesque les vraies œuvres dramatiques : près du bronze véritable, on reconnaîtra bien vite le zinc estampé ; un seul diamant, bien pur et bien taillé, fera paraître terne toute une rivière de strass.

Quand on veut en finir avec l'ennemi, il faut aller l'attaquer chez lui, le battre sur son propre territoire. Il faut poursuivre sur le théâtre même les fournisseurs attitrés et applaudis du bourgeois. Ce n'est pas assez de leur dire, au lendemain de leurs triomphes, ce que valent au juste leurs productions ; ils répondraient : « Faites-en donc autant ! » et ce serait trop simple de répliquer comme Alceste. Il faut vraiment refaire le sonnet d'Oronte et lui dire : « Voilà, monsieur, ce qu'un vrai poète mettrait à la place de votre galimatias. » Dans un conte du Gil Blas, Banville a raconté comment le lieutenant Valdo avait, pour obéir à sa maîtresse, « saisi par leurs crins absurdes » les monstres les plus difformes de la « musique pour s'amuser », c'est-à-dire joué des airs d'opérette, mais en les transfigurant à force de fantaisie, de furie, de broderies somptueuses :

> Par un miracle d'intuition et de génie, il imagina, devina, retrouva les thèmes divins dont ceux de l'opérette étaient l'inconsciente parodie [1].

Banville a fait de même plusieurs fois : dans son *Esope,* il a voulu manifestement refaire l'*Esope à la cour* de Boursault, qu'il suit pas à pas ; dans *la Pomme* il a évidemment voulu prouver que les Dieux pouvaient être comiques sans être bas, qu'on pouvait rire de leurs aventures sans rabaisser l'Olympe à la taille de la Courtille, sans confondre déesse et drôlesse, sans faire « cascader la vertu » de personne. Il a repris à dessein les thèmes gâchés par des écri-

1. *Obéissance passive*, dans le Gil Blas du 2 juillet 1886.

vains maladroits ou vulgaires, pour montrer ce qu'ils auraient dû être, s'ils avaient été traités par un véritable artiste.

Son théâtre tout entier a l'ambition de montrer ce que le drame devrait être et ce qu'il n'est plus, aujourd'hui qu'auteurs, directeurs, acteurs même, uniquement occupés d'intérêts mercantiles, cherchent seulement à capter les pièces de cent sous d'un public sans culture ni délicatesse. Pour Banville, en effet, l'art dramatique est presque tué par le métier, par le commerce ; il faudrait qu'il pût revenir à la vraie tradition, à la poésie, au lyrisme ; mais pour cela, les demi-mesures sont insuffisantes, une révolution est nécessaire :

Essayer de recommencer à introduire peu à peu la poésie dans un art qui peu à peu l'a bannie et rejetée, en un mot procéder timidement et par esprit de conciliation, pour ressusciter ce grand art qui va mourir, ce serait une folie encore, car il y a des moments où rien ne peut être sauvé que par une révolution, et le théâtre en est arrivé à un de ces moments-là. [**N.**, 19 avril 1870.

Que devrait être ce théâtre renouvelé, rajeuni, ressuscité ? En quoi devrait consister cette révolution ? Les feuilletons nous l'indiquent, et les comédies nous montrent l'application à côté du précepte.

Banville a résumé en ces termes les principes généraux de son esthétique :

Pour qu'une œuvre d'art, si belle qu'elle soit, puisse durer longtemps et mérite le nom de chef-d'œuvre, il est indispensable qu'elle réunisse les trois conditions suivantes : il faut qu'elle soit *humaine*, c'est-à-dire que les passions, les appétits et la folie de l'humanité y soient exprimés avec une vérité absolue et qui n'ait rien de transitoire ; il faut qu'on voie clairement en elle la *chaîne de la tradition* qui la rattache aux chefs-d'œuvre primitifs de l'art dont elle est issue, de même que sur le visage de chacun de nous est visiblement écrite la filiation qui nous rattache aux hommes des premiers âges ; enfin (qualité plus rare encore !) il faut qu'elle soit absolument et rigoureusement *moderne*, c'est-à-dire que, pour aucun détail de forme, si minime qu'il soit, elle ne soit restée en dehors des progrès matériels accomplis par l'art dont elle est issue. [**N.**, 9 décembre 1872.]

Quelles sont les conséquences de ces trois lois, lorsqu'elles sont appliquées spécialement à l'art dramatique ?

Premièrement une pièce doit être *humaine ;* c'est la condamnation de presque tout le théâtre contemporain : de la comédie de

Scribe, du mélodrame, de la comédie réaliste, du drame historique. En effet, au fond de la comédie de Scribe et du mélodrame il n'y a qu'une chose : la situation. Un concours de circonstances, généralement bizarres, mais toujours accidentelles, met les personnages dans l'embarras ou dans la misère ; toute l'habileté consiste à faire semblant de brouiller les fils, à faire croire le plus longtemps possible au spectateur que les nœuds sont inextricables, puis à tout défaire, au dernier moment, d'un seul coup de pouce. Avec une combinaison très bouffonne, ce jeu peut être amusant, mais pareille œuvre ne saurait être *humaine :* ces accidents auraient pu ne pas être, donc ils sont exactement le contraire de la vérité, car « le principal caractère de la vérité c'est d'être nécessaire ». [N., 19 août 1872.] Allons plus loin : toute intrigue est fausse, puisqu'elle est toujours une combinaison accidentelle, et elle est d'autant plus fausse qu'elle est plus compliquée. Une seule chose est vraie : la représentation « des passions, des appétits, de la folie de l'humanité », c'est-à-dire la peinture des caractères. Or, la comédie de Scribe ne peut pas atteindre à cette vérité : car si elle peint des caractères vrais, l'action devra obéir aux lois logiques et constantes de l'âme humaine ; l'intrigue se rapprochera de la normale et perdra son intérêt, la comédie changera de caractère ; si, au contraire, la situation demeure, jusqu'au bout, exceptionnelle, les personnages risquent fort de n'être plus que des pantins. Supposons même que l'auteur pût montrer encore de vraies âmes parmi l'emmêlement de ses ficelles, le public lui saurait-il le moindre gré de ce tour de force ? Comprendrait-il ? Un problème compliqué doublé d'une analyse délicate, n'est-ce pas trop pour un spectateur qui veut, en général, être amusé — sans fatigue ?

La comédie réaliste est-elle plus humaine ? — Sans doute, si c'est être humain que de porter des modes affreuses, de vivre dans des appartements pleins de prétentieuses horreurs, d'être épicier, apothicaire ou gendarme. Mais si l'humanité consiste à aimer, à souffrir, à vouloir de toute son âme le bien ou le mal, à être un héros ou un coquin, à désirer la gloire ou les écus, que nous fait M. Dupont, bonnetier, ou M. Durand, notaire ?

Est-ce que je les connais, moi spectateur ? Est-ce que leurs affaires m'intéressent ? Je connais Roméo, je connais Ruy Blas, parce qu'ils sont exaltés par l'amour, mordus par la jalousie, transfigurés par la

passion, poursuivis par la fatalité, broyés par le destin. Ils sont un homme comme je suis un homme... Comme moi ils ont adoré, ils ont prié, ils ont subi mille agonies, la souffrance a enfoncé dans leurs cœurs les pointes de mille glaives. Mais comment connaîtrais-je ces bourgeois nés dans une boîte ? [III, 9.

Les mêmes reproches se retrouvent, quinze ans plus tard, dans les feuilletons du NATIONAL :

Le réalisme se borne à reproduire l'image de faits quelconques ou d'individus quelconques, qui n'ont pas une existence générale, nécessaire et absolue... Si Don Juan et Tartuffe sont vrais, c'est que le Libertinage et l'Hypocrisie ne changent pas et ne sauraient changer, et un caractère n'est un caractère qu'à la condition de contenir, dans une de ses manières d'être, toute l'âme humaine. [N., 19 août 1872.

Encore si ces gens quelconques n'étaient pas laids ! Mais ils le sont trois fois sur quatre, et non seulement laids, mais hideux et malpropres. Leurs mains sont des pattes, leurs passions des appétits, et leur cœur un carnet de chèques. Il est vrai que les directeurs ont exigé qu'ils fussent au moins présentables, car le public pourrait se fâcher devant un portrait trop ressemblant : c'est pourquoi leurs fournisseurs ont dû livrer aux entrepreneurs de spectacles des « pièces morales » :

Dans le langage qui leur est particulier ils nomment *pièces morales* des comédies dans lesquelles l'auteur fait ce que n'eussent jamais consenti ni Corneille, ni Molière, ni Racine, ni Shakespeare, ce qui révolte à la fois la nature, la vérité, le sens commun et le sens poétique : c'est-à-dire qu'à un moment donné il corrige ses personnages, transformant soudainement leurs caractères, qu'il change du noir au blanc. Dans cette poétique, Célimène à la fin devient fidèle, comme Tartuffe devient sincère et comme Hugo devient bonhomme. [N., 19 août 1872.

Ainsi la comédie est tombée « du réalisme dans la bégueulerie » [N., 22 novembre 1869], et, sous prétexte de morale, on a osé les plus audacieuses absurdités.

De même que les auteurs de comédies réalistes ont cru représenter des hommes, parce qu'ils installaient sur la scène des salons bourgeois aussi laids que nature, de même les auteurs de drames historiques ont cru être vrais parce que leurs décors avaient été

copiés sur les lieux mêmes de l'action, ou reconstitués par des archéologues. Ils ont été victimes d'une erreur fort commune

... qui consiste à croire que lorsqu'il s'agit de ressusciter au théâtre une époque évanouie, la couleur locale peut y être exprimée d'une façon *matérielle* et *physique*. [N., 22 décembre 1873.

Non seulement ils ne peuvent atteindre par ce moyen à la vérité absolue, éternelle, mais ils n'arrivent même pas à nous représenter convenablement les aspects accidentels des êtres et des choses. La Poésie est la seule qui puisse et sache le faire ; mais c'est une déesse jalouse qui ne veut pas d'aide et s'en va dès qu'on lui en impose :

La Poésie — ou, si vous voulez que nous parlions d'une manière plus simple et plus générale, la Parole — est la grande évocatrice, la grande magicienne, la grande faiseuse de prodiges et de miracles. Elle sait et elle veut bien les faire tous à elle seule, mais à la condition expresse qu'elle sera seule à les faire. Entre les trois misérables morceaux de toile du premier théâtre de campagne venu, elle vous fera voir, de façon à ce que vous ne douterez jamais que vous les avez vus, le palais des Doges de Venise, celui d'Hamlet prince de Danemark, la Rome de César Auguste et l'Egypte de Cléopâtre, le palais du roi Fernand, vainqueur des Maures, et la maison de Chimène et le camp des Achéens regardant douloureusement leurs nefs noires sur la mer immobile...

... Si, au contraire, vous appelez à votre aide la vraie soie, la vraie toile d'or, les *bibelots* du temps, la vraie madone espagnole (comme on l'a fait dans *Ruy Blas !*), les praticables, les décors plantés, la lumière électrique projetée par une lampe que tient un monsieur placé à l'avant-scène..., il arrivera ceci, que la Muse jalouse, que la Poésie, que la Parole, si vous voulez, dira : « Puisqu'on veut m'adjoindre la matière inerte et stupide, que la matière s'en tire comme elle voudra et fasse sans moi des miracles !... »

... Mais, me dira-t-on, vous faites-là le procès du décor, du truc, du costume, de la mise en scène ! — Appliqués aux œuvres littéraires, absolument. Pour ces œuvres, où la Poésie peut et doit tout créer et faire vivre, le décor et le costume ne doivent être qu'une indication nette, précise, spirituelle et peu appuyée, et jamais aucune réalité ne doit briser brutalement l'harmonie idéale éveillée dans l'esprit du spectateur par le génie du poète ! [N., 22 décembre 1873.

Fût-elle parfaite, la mise en scène ne saurait ni faire oublier, ni

faire excuser certains contre-sens : qu'importe une reproduction parfaitement fidèle de l'Escurial, si l'on entend Philippe II refaire le monologue d'Hamlet

... et exprimer ses incertitudes au sujet de la vie future, lui le catholique furieusement convaincu, qui eut l'exaltation, la passion et la folie de la croix ! [N., 19 avril 1875.

Et ces contre-sens sont presque inévitables. En effet, le drame historique ne peut guère prendre ses sujets que dans l'histoire des époques héroïques et terribles, des époques de grandes luttes, de grands crimes et de grands dévouements ; sinon il ne serait plus qu'une comédie anecdotique. Mais ces époques échappent au théâtre par la grandeur même : elles sont « la proie magnifique et sanglante de l'épopée », mais on ne peut les mettre à la scène sans les rapetisser misérablement :

Le théâtre n'a jamais pu les imiter que par des mannequins sans vie et sans réalité, tandis que le vers de Victor Hugo, avec un mot évocateur, les fait vivre. [N., 14 avril 1879.

On a voulu faire de Marceau le héros d'un drame ; on a conservé scrupuleusement

... le caractère et la sympathique physionomie du héros mort à vingt-cinq ans, qui peut-être fut le plus pur de tous nos hommes de guerre, et qui garde, dans l'immortalité, l'irrésistible séduction de la bravoure, de la vertu, de la jeunesse. [N., 4 septembre 1876.

Mais il a fallu le faire entrer, vaille que vaille, dans ce qu'on appelle aujourd'hui « une pièce bien faite », c'est-à-dire « travestir ses actions » et les mêler « à des événements chimériques, infiniment moins grands que ceux de l'histoire ».

Autre écueil, plus dangereux encore : pour que le personnage me semble vrai, à moi spectateur, vrai de la vérité humaine, il faut d'abord que je sois convaincu de sa ressemblance parfaite avec le héros de l'histoire. Pour qu'au théâtre je croie, comme dit le peuple, « que c'est arrivé », il faut que je sois sûr « que c'est arrivé comme cela » dans la réalité. Il faudra donc que l'auteur tienne compte de mes passions, de mes préventions, des préjugés de mon temps et peut-être de ma caste, de mon ignorance même ! Il n'y a pas au théâtre de vérité historique : il y a des faits, superficielle-

ment connus et toujours défigurés par les passions changeantes de la masse. Comment bâtir, sur ce terrain mouvant, le monument plus durable que l'airain que rêve toujours le poète? Pourtant il est des faits et des gens sur lesquels tout le monde s'accorde : mêlez Henri IV à quelque intrigue amoureuse, montrez Richelieu impitoyable, Mazarin baragouinant et matois, personne ne s'avisera d'y contredire. Mais c'est en cela, précisément, qu'ils ne sont plus des personnages historiques : le Vert-Galant, la robe rouge qui couvrait tout et que suivait l'Eminence grise, « il signor facchino » qui disait « ognon » pour « union », ajoutez-y Henri III et son bilboquet, Louis XVI et ses pendules, Napoléon et sa redingote, Louis-Philippe et son parapluie, tout cela est à mettre avec Achille aux pieds légers, le pieux Enée et le fidèle Achates, Charlemagne à la barbe fleurie, le roi Dagobert et saint Eloi : ce n'est plus de l'histoire, c'est de la légende. Et c'est la seule vérité sur laquelle les hommes soient parfaitement d'accord.

Mais aussi cette vérité-là doit être scrupuleusement respectée : tout le génie du monde ne saurait autoriser à représenter Hélène fidèle, Barbe-Bleue pardonnant à sa femme ou Roland brisant son épée. A plus forte raison ne peut-on pas, comme se l'est permis H. de Bornier, faire de la belle Aude une mère de famille et montrer Ganelon ressuscité par un de ces « habiles médecins » faiseurs de miracles pour mélodrames :

La légende, qui est née tout armée de l'âme et de la conscience d'un peuple, doit être acceptée dans son ensemble ; en changer ou en dénaturer les traits, c'est presque commettre un crime de lèse-poésie...

... la religion pour la légende doit être absolue ; il faut y croire ou n'y pas croire et le poète doit mettre dans une forme durable, mais non corriger et défigurer la croyance populaire. [N., 22 février 1875.]

D'ailleurs cette soumission ne cause aucune gêne à l'auteur dramatique, au contraire :

Une histoire connue et que tout le monde sait dispense le poète de justifier des événements qui peuvent toujours arriver, car il n'y a aucune raison pour prétendre que n'importe quel événement n'arrive pas ; cependant, on peut toujours prétendre que Durand aîné n'a pas été égorgé par Durand cadet, et au contraire on admet sans conteste que Polynice et son frère Etéocle se sont entre-tués sur le champ de bataille. [N., 6 août 1877.

Sûr que le public acceptera sa fable sans faire la moindre objection, le poète peut se donner tout entier à sa tâche essentielle, exprimer à loisir et librement ce qu'un événement particulier contient d'éternellement humain.

Au contraire, les prétendues nouveautés ne sont que de dangereuses illusions. D'abord elles rompent la *chaîne de la tradition*, et rendent impossible l'existence même de l'œuvre d'art :

Il n'y a pas d'actualité qui tienne : pour être un homme de mon temps, il faut d'abord que je sois un homme ; et je suis un homme à cette condition seulement de ressembler à toute la race humaine, depuis son origine. D'œuvre en œuvre, l'art est une filiation, et à une prétendue œuvre d'art qui ne rappelle en rien les œuvres d'art primitives, j'ai le droit de dire résolument : « Tu n'existes pas ». [N., 12 juillet 1869.]

Ensuite, une nouveauté n'est acceptable que si elle constitue un progrès ; or il n'y a pas de progrès en poésie : elle est née, comme Minerve, tout armée. [N., 29 juillet 1869.] Elle a, dès ses jeunes ans, produit des chefs-d'œuvre qu'on ne saurait surpasser :

Il est peu probable qu'il nous soit réservé de voir naître quelque chose de plus grand que l'*Iliade*. [N., 29 juillet 1872.

Ainsi « tout est dit » et les prétendus novateurs viennent trop tard :

Il n'y a pas de sujet neuf, au théâtre ni ailleurs. Il y a quatre ou cinq motifs de pièces, toujours les mêmes. [N., 6 octobre 1879.]

Le savoir-faire des soi-disant « hommes de théâtre » n'est qu'une indigente banalité :

Le *théâtre bien fait* (acceptons ce terme d'argot spécial !) est précisément la mise en œuvre des combinaisons dramatiques existantes, que l'habileté consiste à intervertir et à mélanger en autant de façons que cela est possible. Cela n'est ni beaucoup plus compliqué, ni plus fécond en surprises que le jeu de dominos et on a bien vite vu la fin de ce casse-tête puéril. [N., 30 septembre 1878.]

Au contraire, le véritable artiste « garde pieusement les vieilles formules dramatiques » [N., 18 janvier 1875], et s'occupe seulement d'être sincère et de bien écrire :

Pour être original et nouveau, il s'agit non pas de traiter des sujets inattendus, mais de fuir le lieu commun et d'être sincère. [N., 10 mars 1873.]

Le poète n'est pas celui qui invente les scènes bouffonnes : il est celui qui impose, à ces inventions-là, comme aux autres, une forme définitive et immortelle. [N., 19 janvier 1880.

Quant au reste, il ne veut être qu'un disciple fidèle et soumis des trois grands génies dramatiques, des trois « patrons » du théâtre : Molière, Shakespeare, Aristophane. Mais quiconque marche dans leur voie ne saurait errer, quiconque les prend pour guides évitera les écueils où vont se briser les indociles.

La comédie moderne risque en effet d'être cruelle et d'être froide : cruelle, parce qu'elle montre surtout des sottises et des vices ; froide, parce qu'elle est écoutée distraitement par des spectateurs auxquels elle est étrangère. Pourtant, il faut à tout prix conjurer le péril : le spectateur ne saurait contempler « le drame de la vie tel qu'il est, c'est-à-dire monstrueux et abominable » [N., 17 février 1874] ; il ne pourrait, sans dégoût et sans horreur,

... voir grouiller devant soi l'Egoïsme, la Lâcheté, la Haine, la Cupidité, la Luxure [N., 12 juillet 1869],

et, d'autre part, le poète n'a pas le droit de montrer l'humanité si laide, de fouailler sans miséricorde le patient, quelque haïssable qu'il soit,

... de déchirer en lanières sa chair sanglante, sans panser après ses blessures, comme le bourreau le fait pour le plus vil des criminels...

... car si bas qu'il soit tombé, dégradé, hideux, féroce, servant de jouet aux plus ignobles appétits, l'homme a toujours sur le front un rayon divin, et dans l'âme un inconscient désir de l'immortelle beauté, et il n'est pas vrai de le montrer pétri avec de la boue seulement, puisqu'il a été pétri avec de la boue et avec de la lumière ! [N., 16 mars 1874.

Pour qui sait écouter les maîtres, il est plusieurs moyens de rester vrai sans devenir odieux.

Le premier et le plus simple consiste à montrer au public qu'on ne se prend pas tout à fait au sérieux soi-même. C'était là, disent les *Souvenirs*, le grand talent de Deburau : dans une de ses pantomimes, Pierrot « se trouvait appelé à faire un choix entre diverses odalisques » :

... il les refusait toutes, indiquant par un geste vrai, rapide, merveil-

leux de concision, idéalement juste, le motif de son abstention... Celle-ci, mince comme une latte, celle-là, obèse, une au ventre pointu, cette autre au front d'hydrocéphale, une dont la bouche était fendue jusqu'aux deux oreilles, une aux cheveux pauvres, d'autres aux yeux percés en vrille, au nez en pied de marmite, aux bras trop longs, ou trop plats, ou trop courts, aux appas démesurés, aux pieds immenses, aux sourcils féroces, aux dents farouches et désordonnées comme des soldats qui s'enfuient sur le champ de bataille, étaient peintes au vif, d'un seul coup, aussi bien que par le fulgurant crayon de Daumier. Oh ! que de fois, lorsque Jean-Gaspard jouait cette scène adorable et cruelle, j'ai vu la pauvre figurante jugée ainsi sans appel, rougir jusque dans la racine des cheveux, comme si on l'eût traînée toute nue sous le fauve soleil ! Mais, tout de suite, le divin mime la consolait d'un clin d'œil, d'un bon sourire ami, qui semblait dire, qui disait clairement : « N'aie pas de chagrin, c'est pour rire, il n'y a pas là dedans un seul mot de vrai ». [S., 219.

La comédie peut faire de même : elle peut mettre dans ses satires, forcément attristantes et cruelles, assez de fantaisie, de bouffonnerie, de folie, pour nous faire oublier ce qu'elle contient de triste vérité. C'est le procédé de Shakespeare, qui mêle à de stupides artisans les génies et les fées, qui se moque lui-même de la mise en scène de son théâtre, et qui fait enlever Falstaff dans le panier au linge sale. Seulement ce procédé ne peut être appliqué que dans une comédie fort courte ; car si votre fiction

... est purement fantastique, chimérique, divinement absurde comme une comédie de Guignol..., il est mortel qu'elle dure quatre heures au lieu de dix minutes !

Comme on ne peut condamner le poète à n'écrire que des fantaisies de dix minutes, il arrive nécessairement que sa fiction « veut être crue et prétend qu'on s'y intéresse » :

Eh bien ! dans le second cas, elle devient tragique, abominable, faite à souhait pour faire frémir le plus brave des hommes jusque dans ses entrailles. [N., 27 décembre 1875.

Pourtant Molière a su la rendre comique malgré tout.

C'est d'abord parce qu'il corrige la « froide horreur » de la comédie humaine par « des fantaisies d'une bouffonnerie poussée à l'excès » [N., 16 février 1874]. Ensuite il fait excuser un peu les

moyens par les fins. Pourquoi Scapin est-il toujours irrésistiblement comique, alors que ses descendants Tricoche et Cacolet ne le sont pas? C'est que la fameuse agence de renseignements n'a d'autre but et d'autre raison d'être que de gagner des sous et beaucoup de billets de banque — plus ou moins propres. Les valets de Molière ne sont pas sensiblement plus honnêtes, mais ils s'emploient par amour de l'art à duper des barbons avares et à marier sous leur nez des amoureux de vingt ans :

... ils combattent contre la vieillesse, contre l'argent, contre l'égoïsme humain au nom de la jeunesse, au nom de la vingtième année, au nom de l'amour et des lèvres de rose en fleur. [N., 11 décembre 1871.]

Enfin ces coquins « ourdissent leurs intrigues féroces » non pas dans un bureau de la rue Saint-Denis, mais

... près de gaies maisons ensoleillées, auxquelles grimpent le rosier et la vigne, sous ce ciel de Naples ou de Messine, d'un bleu profond et frissonnant, qui brille sur leur tête comme un saphir. [N., 21 décembre 1874.]

Eux-mêmes sont vêtus de couleurs éclatantes et joyeuses : Scapin de neige et d'azur, Mezzetin de neige et de rose, Arlequin de tous les feux du prisme. Et si, laissant les héros de la comédie italienne, Molière nous fait voir des Français de son temps, il donne à quelques-uns des costumes magnifiques ; car il faut « divertir les yeux du spectateur » pour reposer son esprit

... brisé par le rire, ulcéré par la laideur du vice, navré par ce qu'il y a d'amer dans tout épisode bouffon.

C'est pourquoi la robe d'Armande sera ornée de point de Venise, les habits de satin des Léandres et des Valères seront chargés de rubans, leurs chapeaux aux plumes envolées se poseront « sur des perruques de cheveux d'or ». Ce « travestissement piquant destiné à nous réjouir et à enchanter nos regards par de belles harmonies » [N., 6 août 1877] peut seul nous rendre supportable un spectacle qui montre « l'âme humaine telle qu'elle est et dans toute sa laideur..., l'être immortel et divin servant de jouet à ses vils appétits et se livrant en esclave à la bête qui est en lui ». [N., 21 décembre 1874.]

Pourtant, ce n'est pas encore assez « pour que le spectateur ne

succombe pas à la brutalité du jeu comique ». Même *costumée*, la comédie reste affreusement triste si elle n'est pas *lyrique*. Elle devrait d'ailleurs l'être en tout état de cause, et elle meurt actuellement de ne plus l'être :

Née de l'Ode, la comédie a d'abord pour moyen d'expression la poésie, qui, par sa magie toute-puissante, évoque et fait voir l'action ; puis elle emploie la prose, à laquelle elle mêle une représentation matérielle de l'action, qui peu à peu s'accroît et prédomine, dévore la prose elle-même, si bien que, sortie du chant, la Comédie finit par se confondre et mourir dans la pantomime. [**N.**, 16 février 1880.]

Ce n'est pas assez de revenir à la comédie en alexandrins, à la comédie de Molière : Banville n'eût peut-être pas osé blasphémer le dieu, mais on sent bien, sans qu'il le dise, qu'il ne trouve pas Molière suffisamment lyrique, et peut-être eût-il volontiers expliqué de la sorte l'espèce d'amertume que son théâtre nous laisse. Ce qu'il réclame, c'est la poésie

... dont disposaient Eschyle et Aristophane, celle à laquelle le théâtre reviendra forcément s'il ne doit périr, et qui est le moyen d'expression absolu et nécessaire du théâtre ; je veux dire : la poésie dramatique mêlée de poésie lyrique, de chant. [**N.**, 5 janvier 1875.

Le modèle véritable, ici, ce n'est pas Molière, en dépit « des intermèdes lyriques et des divertissements d'un dessin noble et magnifique », c'est Aristophane avec ses admirables chœurs qui faisaient oublier les violences et la vulgarité de la satire politique :

Si Aristophane nous montrait avec une vérité cruelle la versatilité, l'injustice, l'ingratitude et la frivolité des Athéniens, du moins, dans sa comédie, le chœur exprimait parfois les sentiments les plus élevés et les plus divins, et, tout à coup, s'enflant et débordant en un flot de poésie lyrique éblouissante et sublime, la parabase lavait et parfumait tout le reste dans sa mystérieuse ambroisie. [**N.**, 16 mars 1874.

A tout prix, il faut l'imiter :

Par les moyens qu'il a employés, ou par d'autres, il faut que nous nous arrangions pour mettre dans nos pièces bouffonnes un contrepoids de poésie.

Le lyrisme en effet peut seul nous sauver complètement de la tristesse,

lui seul peut « reposer les âmes endolories », parce qu'il est l'expression du surnaturel, parce qu'il nous emmène un moment « rouler dans les étoiles », parce que, derrière l'être vil ou grotesque, il fait apercevoir par échappées « l'homme divin » [N., 21 décembre 1874].

Mais le lyrisme joue encore, en particulier dans la parabase, un autre rôle important : il met en communion le spectateur, l'acteur et le poète. Il possède seul ce privilège merveilleux

> ... de matérialiser et de rendre visibles des aspirations et des sentiments, et surtout de faire parler d'une seule voix un peuple, une collection d'hommes. [N., 5 janvier 1875.]

Or il faut justement que les aspirations et les sentiments des spectateurs aient leur place — une large place — dans le drame : pourrait-on espérer que le public voudra bien écouter avec intérêt, ou même sans impatience, une pièce dont tous les éléments lui seront étrangers ? Dans toute œuvre dramatique, le public est « un personnage plus important que tous les autres », il fait « indissolublement partie » de la pièce, il y joue un rôle « sans lequel l'œuvre n'existerait pas » [N., 30 août 1880] :

> Toute représentation dramatique est une œuvre qui se fait en commun entre le poète, le comédien et le public. Il faut que l'emotion du poète, transmise par le comédien au spectateur, retourne du spectateur au comédien, de façon à ce que leurs trois âmes n'en forment qu'une. Si la chaîne électrique vibrante qui les relie est un instant brisée, il n'y a plus rien que le malentendu, le néant, la nuit noire, des passants devant qui on parle de choses qui leur sont étrangères et qui ne sauraient les intéresser. Donc, en fait de théâtre, est bon et profitable tout ce qui amène une communion directe entre le comédien et le spectateur ; mauvais et mortel tout ce qui fait obstacle à cette communion. [N., 28 juillet 1878.]

De nos jours, un genre subsiste encore, genre délaissé, trop souvent stupide ou graveleux, qui peut cependant « être plein de génie, d'esprit et d'originalité » [N., 20 décembre 1875] : c'est la Revue. Elle prouve

> ... d'une manière irréfutable et définitive que la vraie forme dramatique, celle qui convenait le mieux aux exigences de l'esprit et, pourquoi ne pas le dire ? du cœur humain, était celle où le poète et le chœur parlaient à la foule. [N., 18 novembre 1878.]

Mais, la Revue mise à part, il ne s'agit plus au théâtre que

... de l'éternel et fastidieux plaidoyer pour ou contre l'adultère, ou des insipides amours d'un Adolphe imaginaire et d'une Emma chimérique. [N., 20 décembre 1875.]

Aussi dans nos théâtres modernes la scène est-elle séparée de la salle « par un abime effroyable » ; seule, cette magicienne toute puissante qu'est la poésie lyrique pourra combler ce gouffre ou lancer par-dessus « un pont aérien ».

Encore faudra-t-il qu'on l'écoute et tous nos spectateurs ne sont pas d'humeur à le faire, surtout parmi le public élégant qui fournit le plus clair de la recette. A ce public *choisi*, on peut demander six mille francs tous les soirs, il les donnera ;

... mais ne lui demandez rien de plus, ni un noble élan, ni une grande pensée, ni une ardente sympathie pour le beau, ni rien de ce qui est rêve, amour, religion exaltée, adoration du génie. Lui réciter le *Cid* ou *Polyeucte*, c'est lui parler turc. Et la raison en est bien simple : c'est qu'il éprouve des sentiments diamétralement opposés à ceux de ces héros. [N., 22 février 1869.

Aussi n'est-ce pas ce public-là que Banville défend lorsqu'il s'élève contre certains préjugés fort répandus, surtout parmi les directeurs et les auteurs dramatiques. Il existe bien un public « plus apte qu'on ne veut le croire à goûter des plaisirs nobles et raffinés » [N., 5 novembre 1877], mais ce public ne loue pas d'avant-scène à l'année, car c'est le peuple pour qui jadis le théâtre était fait, et que la cherté des places en a presque chassé de nos jours. Le peuple est le vrai spectateur, le seul qui comprenne les chefs-d'œuvre ; d'abord il arrive au théâtre affamé d'idéal :

Le peuple — après avoir été courbé tout le jour sur un rude labeur, veut trouver au théâtre l'éblouissement, la fête des yeux et l'oubli des vulgarités quotidiennes [N., 19 juin 1877] ;

ensuite il se reconnaît dans les héros que lui montrent les maîtres :

Comment s'étonnerait-il des exploits du Cid ou de la force plus qu'humaine d'Horace, lui qui a été en effet Hercule et Roland, et qui, depuis tant de milliers d'années, vit, combat et imagine les épopées qu'il livre au poète déjà armées et vivantes, et que les poètes lui rendent revêtues d'une forme invincible et immortelle ? Aussi lorsqu'il

écoute les génies, il est comme un exilé qui, tout à coup, entend parler autour de lui sa langue natale ; comment ne comprendrait-il pas ceux qui lui parlent sacrifice et bravoure, lui qui est toute bravoure et tout sacrifice ? [**N.**, 22 février 1869.

Enfin il a conservé cet instinct du beau que nous avons tous en naissant, car il est une marque de notre origine divine ; les gens de la « bonne société » ne tardent pas à le perdre complètement

... au frottement des hommes civilisés et en entendant l'innombrable quantité de lieux communs qui constitue le fond des conversations mondaines [**N.**, 31 mars 1879],

sans compter que leur vie même est démoralisante et vide ; tandis que le peuple est sauvé du danger par le labeur même que lui inflige la misère :

... il n'est ni assez riche, ni assez oisif pour avoir appris à se réjouir des histoires libertines, des romans de la *haute gomme* et des opérettes sans queue ni tête [**N.**, 31 août 1874],

et c'est pourquoi il aime d'instinct les formes supérieures de l'art « en dépit des calomnies qui affirment le contraire ». Quiconque n'est pas resté peuple a perdu sans retour le sens de la beauté ; il peut le remplacer par la science, mais par une science immense et profonde, bien différente du savoir superficiel des demi-savants qui prétendent représenter « la classe éclairée », une science acquise à force de travail, de désintéressement, d'abnégation, parfois de sacrifice ; mais seule une très petite élite peut atteindre si haut ; comme le théâtre ne peut s'adresser exclusivement à ce groupe minuscule de grands esprits, il doit donc être fait pour le peuple, comme au temps où, pour quelque menue monnaie, les plus pauvres parmi les Athéniens pouvaient aller entendre les vers d'Eschyle.

Bouffonne, costumée, lyrique, faite pour le peuple et parlant au peuple, telle a été la comédie créée par les maîtres, et telle elle doit rester si elle ne veut disparaître. Une innovation n'est pas un progrès véritable si elle a pour effet de rompre cette tradition. Ainsi se précise la définition un peu trop vague de la modernité : « l'œuvre d'art, disait Banville, doit être *moderne*, c'est-à-dire n'ignorer aucun des progrès matériels accomplis par l'art dont elle est issue » ; appliquée à l'art dramatique, cette formule prête à l'équivoque : la décoration, la machinerie, la mise en scène font-

elles partie de l'art dramatique? Leurs progrès intéressent-ils le poète? Est-il obligé d'en profiter, sous peine de n'être plus moderne? Le public, et surtout les directeurs de théâtre, répondraient volontiers : « oui » ; les feuilletons du NATIONAL reviennent avec insistance à cette question et soutiennent obstinément la négative : l'art dramatique est le domaine exclusif du poète, et les seuls progrès dont il faille tenir compte sont les progrès accomplis par la pensée humaine, par l'art du style et des vers.

Les perfectionnements du matériel scénique sont, au contraire, nuisibles, parce qu'ils sont coûteux. Qu'arrive-t-il, en effet, avec ces débauches de charpentes, de toiles peintes, de treuils, de câbles, de décors à surprises? Le directeur, ayant engagé un gros capital, ne songe qu'à la recette : il flatte le public qui paie, ce public « choisi » qui souvent est le plus vulgaire et le moins intelligent. Pareil au marchand qui cherche les articles « de bonne vente » et ne veut s'engager qu'à coup sûr, il aimera toujours mieux s'adresser au fournisseur connu, dont la marque est cotée sur le marché, plutôt qu'à l'artisan dont la boutique n'est ouverte que d'hier et ne sera peut-être jamais achalandée. Résultat : triomphe des médiocres, découragement des jeunes talents, oubli et mépris des vrais artistes. Si, par hasard, l'œuvre d'un poète, tirée des cartons directoriaux avant le réveil de l'empereur Barberousse, obtient les honneurs de la représentation, elle est écrasée, éclipsée, anéantie par les cartonnages, la menuiserie, les robes et tout le reste. La pièce devient l'œuvre du peintre, du mécanicien, du charpentier, du costumier, de l'électricien, de tout le monde enfin, excepté d'un poète.

Pour planter ces décors compliqués, meubler ces salons encombrés de poufs, trois ou quatre interminables entr'actes sont nécessaires, pendant lesquels l'émotion se refroidit, l'intrigue est oubliée, l'enchaînement logique des scènes n'apparaît plus, l'œuvre n'est plus divisée en actes, mais coupée, sectionnée en tronçons informes, *disjecti membra poetae*. Cette manie du beau décor, de la mise en scène soignée, rend illusoire la liberté conquise par les romantiques : l'unité de lieu, qu'ils ont cru supprimer, a été rétablie sous une autre forme ; comme il est impossible de changer plus de cinq fois en une soirée tout ce matériel, il faut, vaille que vaille, que tout se passe dans ces cinq « boîtes » et nulle part ailleurs, que tous les

personnages soient rassemblés dans des endroits où, selon toute vraisemblance, ils ne pourraient pas se rencontrer :

Nous portons toujours sur les reins cette chape de plomb : l'unité de lieu d'Aristote : elle dure un acte ou deux au lieu d'en durer cinq, et voilà tout ce que nous avons gagné. La suprême habileté théâtrale consiste toujours à faire venir les gens là où ils ne peuvent pas être. [N., 21 juillet 1879.]

La vie moderne est trop « diverse, affairée et compliquée » [N., 24 septembre 1877] pour être représentée dans un décor unique ; mais la seule forme qui puisse lui convenir, c'est celle de Shakespeare,

... où une action unique se poursuit sans interruption, dans les milieux les plus différents les uns des autres.

En France, Musset fut le seul qui osa composer des comédies sur ce modèle ; mais aussi quelles abominables mutilations, quelles tortures renouvelées de Procuste, quelles ridicules et lamentables tricheries pour les jouer « à la française », avec un seul décor par acte ! La vraie solution n'était pas de porter sur l'œuvre du poète une main sacrilège, mais de faire des décors très simples, qui auraient pu être, à peu de frais, d'un goût et d'une exécution irréprochables et que cinq ou six machinistes eussent pu manœuvrer très vite et sans peine :

... d'honnêtes petits décors, non découpés et sans praticables, faits tout bonnement avec une toile de fond et des coulisses, se succèdent sans entracte, par de simples changements à vue agilement exécutés. [N., 11 septembre 1871.]

Loin d'être utiles au poète, les perfectionnements, ou plutôt les complications du matériel scénique, lui furent nuisibles de cent manières différentes : en faisant du théâtre une affaire commerciale et du directeur un marchand esclave de la clientèle bourgeoise, en éloignant le peuple qui est le spectateur par excellence, en imposant à l'écrivain des conditions telles qu'il lui faut, en dépit de tout, recourir aux artifices les plus faux, aux banalités les plus conventionnelles. Ce n'est donc pas ce progrès tout mécanique et matériel que Banville recommande à l'attention de l'artiste moderne.

D'autres prétendent être modernes lorsqu'ils traitent des sujets

contemporains, mettent en scène les personnages d'hier ou même d'aujourd'hui. A les en croire, un des grands progrès de l'art dramatique aurait consisté à se délivrer des Grecs et des Romains, à se débarrasser aussi des Scapins et des Gérontes, à représenter tout simplement Durand ou Dupont. — Erreur complète, déclarent à plusieurs reprises les feuilletons du NATIONAL : les sujets modernes ne sont possibles qu'à certaines conditions, irréalisables à notre époque. Les événements et les personnages modernes sont trop proches pour que nous puissions voir ce qu'il y a en eux d'éternellement humain ; il faut avant tout leur donner « l'éloignement et la perspective des choses passées », et c'est là justement le « privilège merveilleux » de la poésie et du lyrisme :

Oui, on peut mettre au théâtre les événements contemporains, mais *avec l'aide de la poésie ; non*, on ne peut pas mettre au théâtre les événements contemporains *sans l'aide de la poésie*. N., 5 janvier 1875.

Mais la poésie ne s'accommode pas indifféremment de n'importe quel sujet et de n'importe quels personnages :

La forme du vers n'est faite que pour exprimer ce qui, dans l'héroïque et dans le bouffon, sort du niveau ordinaire des faits et des sentiments ; elle convient à Scapin comme à Achille, mais pas du tout à Dupont, à Durand, à Duchêne ou à Dumoulin causant bourgeoisement de leurs petites affaires. [N., 3 septembre 1877.

Or notre époque est triste, neutre, sans bouffonnerie comme sans héroïsme ; ses costumes mêmes sont anti-artistiques, anti-poétiques : comment pourrions-nous accepter des vers lyriques récités par des acteurs en habit noir ?

N'est-il pas bon que la soie, l'or, la pourpre, les pierreries, tous les enchantements de la couleur, s'accordent aux splendeurs de notre rêve et nous donnent la fête des yeux en même temps que la fête de l'âme ? [N., 17 septembre 1877.]

Surtout, la vie moderne est essentiellement compliquée, tandis que « le vers est un langage essentiellement simple » ; il y a contradiction absolue entre les deux éléments, si bien qu'en définitive « *la comédie moderne écrite en vers n'est pas possible* ». [N., 4 novembre 1878.]

Dira-t-on que la comédie est moderne lorsqu'elle exprime les

sentiments, les aspirations de notre temps? — Cette formule spécieuse ne signifie pas grand'chose, au fond :

Quelques noms et quelques vêtements qu'il ait plu à l'auteur de donner à ses personnages, l'œuvre écrite par un homme moderne est moderne nécessairement, car il ne dépend pas de nous de penser, de sentir et de parler autrement que les hommes de notre temps. [N., 21 décembre 1874.]

Seulement, il dépend du poète de s'exprimer dans la langue de Campistron ou dans la langue de Victor Hugo ; de se contenter de rimes indigentes, comme Voltaire, ou de vouloir des rimes splendides, comme Gautier. Faut-il en conclure que le style seul peut être ou n'être pas moderne ? On le croirait à lire certaines déclarations éparses dans les feuilletons :

Les poètes croient qu'au lieu d'habiller de vieux lieux communs à la mode du jour, il est plus intéressant de garder pieusement les vieilles formules dramatiques, en les avivant par le feu de l'esprit et par les éclairs imprévus de la rime. [N., 18 janvier 1875.]

Il n'y a rien de nouveau que les combinaisons de sonorités et les arrangements de mots à l'aide desquels on écrit de beaux vers ou de belle prose. [N., 9 avril 1877.]

Pourtant ne nous hâtons pas de conclure, sur quelques lignes où la pensée peut avoir été légèrement trahie par l'expression, que Banville n'a d'autre idéal que le culte de la forme, c'est-à-dire du style et de la rime. Il veut qu'on respecte les thèmes traditionnels, les vieilles légendes séculaires et toujours jeunes ; mais cet héritage, dont le poète doit se contenter, est tellement vaste qu'il ne sera pas entièrement connu de si tôt : chaque jour l'érudition, l'histoire, la philosophie découvrent des terres inconnues, des trésors que l'on croyait perdus ; chaque jour le passé s'éclaire un peu plus, sa pensée nous apparaît plus vivante, plus féconde : le poète, qui prétend être le porte-parole de l'humanité, pourra-t-il ignorer ces conquêtes de la science, et dédaigner les richesses qui viennent s'offrir à lui ? Pour être moderne, n'est-il pas obligé de suivre avec attention les travaux qui, chaque jour, aident à mieux connaître, à mieux comprendre les siècles révolus ? En fait, comme on le verra dans le chapitre suivant, le théâtre de Banville fut inspiré plus d'une fois

par les découvertes de l'érudition contemporaine ; si, dans les feuilletons, sa pensée est un peu indécise, il semble bien, à juger ses théories par la manière dont il les applique, que la modernité ne consistait pas simplement pour lui dans le culte du vers romantique et de la consonne d'appui. Mais, en attendant les précisions qu'apporteront les œuvres mêmes, on peut apercevoir déjà dans les feuilletons les caractères essentiels de la poétique dramatique de Banville. Elle est intéressante à plus d'un titre.

On y trouve un curieux mélange de métaphysique et d'esprit pratique, d'affirmations gratuites, parfois très discutables, et d'observations très fines où se révèle un sens délicat des réalités. Il est impossible, par exemple, de prendre tout à fait au sérieux cette prétendue règle : « la comédie doit être costumée ; c'est pour rendre moins douloureux le spectacle des vices et des ridicules humains que Molière a vêtu ses acteurs d'habits somptueux ». Est-ce vraiment pour cette raison qu'il a conservé à Scapin, à Léandre, leurs costumes traditionnels ? S'il avait vécu au temps des modes sombres et des habits noirs, eût-il fait porter à ses personnages des chapeaux à plumes et du point de Venise ? Autant de questions parfaitement insolubles. Au fond, nous retrouvons ici le Banville que nous connaissons déjà d'ailleurs, le coloriste épris de l'or, de la pourpre, de tous les tons éclatants ; cette « loi » dramatique n'est que l'expression, passablement forcée, d'une exigence de son tempérament. Voilà une esthétique un peu trop personnelle et bien hasardée ! Pourtant il est bien vrai que la satire est moins pénible lorsque décors et costumes donnent une fête aux yeux. Banville a raison de le constater et d'en tirer une conclusion pratique à l'usage des futurs écrivains dramatiques ; il a tort seulement d'en faire un principe, une règle, j'allais dire un dogme.

De même est-il exact que « l'Art soit une filiation » ? Une affirmation de ce genre échappe à toute discussion. Mais lorsqu'il s'agira d'appliquer ce principe, Banville s'attachera surtout à montrer quels avantages pratiques il peut y avoir à respecter certaines traditions particulières, et à quels dangers on s'expose lorsque l'on veut s'en affranchir. Il ne faut donc pas juger trop sévèrement certains aphorismes absolus, tranchants, comme on en trouve dans les feuilletons : il y a presque toujours, derrière, un solide fonds d'expérience. — C'est donc comme simples constatations d'expérience qu'il aurait dû formuler ses principes dramati-

ques ? — Peut-être ; mais ce n'est pas impunément qu'on a bu tout jeune le lait romantique : on en garde toujours certaines habitudes, certains penchants, entre autres le goût pour les formules paradoxales, qui étonnent le public et scandalisent le bourgeois, toujours prêt à tout prendre au pied de la lettre. Au fond, cette manière n'était pas si mauvaise dans le feuilleton, dans ces pages destinées à des lecteurs souvent distraits, qui regardent seulement ce qui les heurte un peu.

Somme toute, la poétique dramatique de Banville est très prudente, infiniment plus prudente que celle de ses maîtres. Elle renonce aux innovations les plus tapageuses du romantisme : plus de couleur locale, plus de situations étranges, plus de sentiments sublimes et surtout bizarres, plus de mise en scène, de figuration, de décors compliqués. « Au lieu de scènes, disait la *Préface* de *Cromwell*, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions »[1]. — « La poésie, répondent les feuilletons, évoque à nos yeux le spectacle mieux que ne le feraient les figurants ou même les acteurs les mieux stylés : Burrhus me fait *voir* l'empoisonnement de Britannicus mieux que si le prince mourait sur la scène. » Et peut-être Banville, malgré son respect pour le Maître, eût-il ajouté : « Si les *Burgraves* sont tombés et si leur chute a fait réfléchir les jeunes poètes d'alors, c'est qu'elle n'était pas due seulement à la malveillance du public. Cette page d'épopée, splendide lorsqu'on la lit, est fatalement rapetissée et réduite à des proportions mesquines par la mise en scène matérielle. Son échec a prouvé que le décor c'est l'ennemi et qu'il ne faut jamais lui laisser prendre trop de place. » Victor Hugo se plaignait qu'on lui alléguât l'exemple du théâtre grec : « En quoi le théâtre et le drame grecs ressemblent-ils à notre drame et à notre théâtre ? » — « Il faut, répondent les feuilletons, que notre drame ressemble, par quelques traits, au théâtre grec, car jamais la chaîne de la tradition ne doit être rompue. »

Ce n'est pas, certes, que les romantiques n'aient modifié cette tradition d'une manière utile et définitive ; tout n'est pas à détruire dans leur œuvre. Ils ont eu raison de briser la rigide unité de lieu du XVIIe siècle, que ne connaissait pas le drame antique, et dont ne pouvait plus s'accommoder la vie moderne agitée et complexe ; leur

1. Edition M. Souriau, p. 232.

seul tort fut de s'arrêter en chemin, de rendre impossible, sous prétexte de couleur locale, la décoration shakespearienne. Ils ont eu raison surtout de rétablir le lyrisme au théâtre, mais ils n'ont fait en cela que revenir à la vraie tradition cornélienne, au *Cid*, à *Polyeucte ;* ils ont modelé quelques figures immortelles parce que profondément humaines et non accidentelles et transitoires : mais là, encore, ils sont revenus au véritable art classique, dont le but est de peindre ce qu'il y a dans tout homme d'universellement et d'éternellement humain. Donc, en ses parties solides et durables, l'œuvre du romantisme a continué l'œuvre des grands classiques, dont il est l'héritier légitime. Ainsi Banville ne se sépare pas de ses maîtres et ne renie pas ses dieux. Ce qu'il veut, c'est bien plutôt chasser l'intrus, le pseudo-classicisme qui feint d'admirer Molière et Racine pour mettre Scribe et Ponsard au même rang, et, s'il se peut, à leur place ; l'intérêt des feuilletons est justement dans l'effort du poète pour empêcher le bourgeois de confisquer « le grand siècle » à son profit, pour tenter une conciliation entre l'art classique et l'art romantique, pour montrer ce dernier non comme une révolution, mais comme une transformation naturelle du premier, comme un épisode logique et nécessaire dans le développement harmonieux de la série des chefs-d'œuvre.

II. — LES SUJETS ET LES SOURCES. — Trois catégories parmi les comédies de Banville. — Comédies antiques. — Pourquoi forment-elles, à elles seules, la moitié de son théâtre ? — *La Pomme* intermédiaire entre les comédies antiques et les comédies fantaisistes.

Emprunts à la comédie italienne. — Pourquoi sont-ils relativement rares ? — Pauvreté de cette source. — Immoralité profonde des personnages. — *Les Fourberies de Nérine* et *le Beau Léandre*. — Banville et Molière.

Comédies modernes. — Pourquoi Banville choisit-il des héros obscurs ? — Qu'il ne contredit pas en cela sa théorie. — Histoires d'inconnus composées d'éléments connus. — La fable de *Florise*.

L'imitation chez Banville. — *Socrate et sa femme* et les *Mémorables*. — *La Perle*, emprunts à Shakespeare et à Plutarque. — *Diane au bois* et la VIe églogue de Virgile. — *Déidamia* et l'*Achilléide* de Stace. — Nature et utilité de ces imitations.

BIBLIOGRAPHIE. — Les comédies de Banville ont paru presque toutes isolément au lendemain de la représentation ou lorsqu'elles venaient d'être composées :

Le Feuilleton d'Aristophane, comédie satirique en deux actes, en vers, par MM. Philoxène Boyer et Théodore de Banville. Paris, Michel Lévy, 1853, in-12.

Le Beau Léandre, par MM. Th. de Banville et Siraudin. Paris, Michel Lévy, 1856, in-12 (avec une préface intéressante qu'on a eu tort de supprimer depuis). Rééditée en 1868.

Le Cousin du roi, par MM. Philoxène Boyer et Th. de Banville. Paris, Michel Lévy, 1857, in-12. Il en a été donné la même année une édition in-4°, réimprimée en 1860.

Diane au bois. Paris, Michel Lévy, 1864, in-18. Deux éditions la même année.

Les Fourberies de Nérine. Paris, Michel Lévy, 1864, in-16. Rééditée en 1868.

La Pomme. Paris, Michel Lévy, 1865, in-8°. Rééditée en 1885.

Gringoire. Paris, Michel Lévy, 1866, in-16. Rééditée en 1867, 1868, 1875 ; en 1877 (Calman-Lévy, in-18) et en 1899 (Carteret, gr. in-8°).

Déidamia. Paris, Lemerre, 1876, in-16.

Les deux Jardiniers, opéra-comique en un acte, par Ch. de la Rounat et Th. de Banville. N° 19 du *Théâtre inédit du XIXe siècle* (ancien *Théâtre des inconnus*. Recueil de pièces qui n'ont été représentées sur aucun théâtre). Paris, Laplace-Sanchez, gr. in-8°, 1874.

Hymnis, comédie lyrique en un acte, avec musique de J. Cresson-

nois, jouée le 15 novembre 1879 au « Nouveau lyrique ». Paris, Tresse, 1880, in-18.

Riquet à la Houppe. Paris, Charpentier, 1884, in-12.

Socrate et sa femme. Paris, Calmann-Lévy, 1885, in-16.

Le Forgeron, scènes héroïques. Paris, Maurice Dreyfous, 1887, in-8°. Cette jolie édition, avec encadrements de couleur, n'a été tirée qu'à cinq cents exemplaires et est assez rare. Le JOURNAL DE LA LIBRAIRIE ne la mentionne pas et on ne la trouve pas à la Bibliothèque nationale. *Le Forgeron* a été réédité en 1889 dans la collection Lemerre, avec les *Stalactites*, les *Odelettes* et les *Améthystes*.

Le Baiser. Paris, Charpentier, 1888, in-18, et 1895, in-12. Réédité chez Lemerre, avec *le Sang de la Coupe* (1890, in-16).

Esope. Paris, Fasquelle, 1893, in-18.

Outre ces éditions séparées, il a paru deux recueils collectifs, précédés d'une préface : le premier, chez Lemerre (1878, in-16, réédité en 1892), contient : *Diane au bois, le Beau Léandre, Florise, la Pomme, Déidamia, les Fourberies de Nérine*. Le second, chez Charpentier (1879, in-12°), contient les mêmes pièces, plus *le Feuilleton d'Aristophane, le Cousin du roi* et *la Perle*, représentée au Théâtre Italien le 17 mai 1877 et qui ne fut pas éditée séparément.

Les éditions originales du *Feuilleton d'Aristophane* et du *Beau Léandre* offrent quelques variantes intéressantes.

Les sujets des comédies de Banville peuvent se répartir en trois groupes principaux : sujets antiques, sujets fantaisistes, sujets modernes. Le premier de ces trois groupes est de beaucoup le plus important : il représente à lui seul la moitié de l'œuvre. Huit comédies ont pour héros soit des dieux ou des déesses, soit des personnages fameux dans l'histoire ou la littérature grecque : *Diane au bois, la Pomme, Déidamia, le Forgeron* mettent en scène les Olympiens eux-mêmes ; dans les quatre autres, on voit paraître Cléopâtre *(la Perle)*, Anacréon *(Hymnis)*, le maître des philosophes *(Socrate et sa femme)* ou le maître des fabulistes *(Esope)*. Les deux autres groupes sont à peu près égaux : la comédie fantaisiste est représentée par quatre pièces, dont trois sont inspirées de la comédie italienne : *le Beau Léandre, les Fourberies de Nérine, le Baiser ;* la quatrième est empruntée aux Contes de Perrault : c'est *Riquet à la Houppe*. Quant aux sujets modernes,

un appartient au xve siècle *(Gringoire)*, un autre aux premières années du xviie *(Florise)*, le troisième est contemporain du temps où « la Maintenon règne » *(le Cousin du roi)*; un seul enfin est tout à fait moderne, c'est une Revue, la première pièce écrite par Banville : *le Feuilleton d'Aristophane*.

La prédominance des sujets antiques n'a rien qui doive surprendre : le poète qui, dans ses premiers vers, invoquait la muse d'Ionie, qui, plus tard, reprochait aux artistes contemporains de ne plus savoir peindre les Dieux, devait naturellement leur accorder la place d'honneur, aussi bien au théâtre que dans l'ode. On peut même dire que les huit comédies de ce premier groupe représentent des Dieux ; car, à côté des Immortels, on y rencontre Esope, qui est déjà un personnage mythique, puis d'autres héros, illustres à des titres différents, mais qui, tous, sont à nos yeux des êtres presque symboliques, au même titre qu'Aphrodite ou que Pallas Athénè. Car Socrate est bien un peu le Sage, comme Anacréon est le Poète, et comme Cléopâtre incarne l'Orient fascinateur et corrupteur. Dieux, fabuliste, philosophe, poète ou princesse, tous permettaient d'introduire, au milieu des scènes comiques, quelques intermèdes où le ton pouvait s'élever sans invraisemblance, où, derrière les tristesses de la bouffonnerie, on apercevait un lambeau d'azur ; grâce au caractère surhumain de tous ces personnages, la comédie peut devenir facilement lyrique, monter sans effort vers le ciel, et redescendre aussi vers la terre sans craindre la vulgarité. Puis ces dieux et ces hommes demeurent éternellement et absolument vrais ; ils n'ont rien de transitoire, ils ne sauraient devenir inintelligibles, étrangers à n'importe quel esprit de n'importe quel temps : c'est donc là une excellente matière d'art. Excellente matière dramatique aussi, car l'acteur n'a qu'à dire : « Je suis Oreste ou bien Agamemnon », pour être reconnu, compris, accepté par les spectateurs ; il n'est pas besoin d'une longue exposition, de préparations habiles et multipliées ; on entre pour ainsi dire de plain-pied dans l'action. Banville a soin, d'ailleurs, de prendre, en général, un épisode connu, une anecdote légendaire, que le public admet également sans aucune résistance.

C'est ainsi que *Déidamia* raconte la ruse de Thétis pour sauver Achille et la ruse d'Ulysse pour le découvrir parmi les filles de Lycomède ; *le Forgeron* se termine par le mariage de Vénus et de Vulcain ; le sujet de *la Perle*, c'est l'histoire fameuse de Cléopâtre

faisant dissoudre une perle rare dans sa coupe ; *Socrate et sa femme* oppose la patience bien connue du sage à l'humeur acariâtre, et non moins célèbre, de Xantippe ; *Hymnis* traduit le gracieux conte de l'*Amour mouillé ; Esope*, enfin, reproduit (comme l'*Esope à la cour*, de Boursault), *le Berger et le roi*, de La Fontaine. Sur les huit comédies, deux seulement s'inspirent de traditions moins connues, et les altèrent d'une manière sensible : l'une, c'est *Diane au bois*, qui s'inspire de l'histoire de la nymphe Calisto, au deuxième livre des *Métamorphoses* d'Ovide ; l'autre, c'est *la Pomme*, dont la fable est presque complètement de l'invention de Banville. Encore cette invention consiste-t-elle à combiner des éléments fort connus et, c'est toujours là qu'il faut revenir, facilement intelligibles et acceptables pour le public.

On sait, mais ce n'est pas une des légendes les plus fameuses de la Grèce, que Vénus fut aimée de Mercure, comme elle fut, d'ailleurs, aimée de tous les Dieux ; on sait un peu mieux que Junon demanda l'aide de Cypris pour reconquérir le cœur de son très volage époux : la comédie de *la Pomme* est faite de ces deux histoires juxtaposées.

Mercure arrive à Cythère, chargé par Junon d'emprunter à Vénus l'irrésistible ceinture. Comme Vénus ne consentira jamais à la prêter et qu'on ne peut pas décemment la lui ravir, il n'y a qu'une ressource : se la faire offrir. Mais comment ? En faisant commettre par Vénus une faute si grave, qu'elle soit prête à n'importe quoi pour la réparer. Pour perdre la plus belle des Immortelles, il n'en faut pas plus que pour perdre la première des femmes : Mercure s'est muni simplement... d'une pomme, qu'il a bien soin de laisser voir à la déesse : elle veut connaître le nom de ce beau fruit inconnu, puis elle veut le garder un instant, pour l'admirer à son aise. Le dieu rusé le lui prête, après lui avoir fait jurer, par le Styx, de rendre la pomme intacte dans quelques minutes. Barbe-Bleue savait, sans nul doute, que sa femme irait ouvrir le cabinet interdit, et Mercure sait de même que Vénus mangera le fruit défendu : lorsqu'il revient, il trouve par terre... les pépins ! La déesse a violé le plus terrible des serments : Mercure seul peut la relever de sa promesse, et il manœuvre si bien que Vénus finit par lui mettre — de force — la ceinture entre les mains. Inutile d'ajouter qu'aussitôt elle est fort désappointée et crie : « Au voleur ! » ; qu'un coup de tonnerre annonce au bon moment que le « maître

débonnaire » a fait sa paix et que le larcin de Mercure est devenu inutile. Comme le tour était bon — et la pomme meilleure encore — Vénus tombe dans les bras du Dieu des fripons, car elle aime les gens d'esprit.

Les personnages de la comédie fantaisiste sont, à leur manière, des êtres mythiques, presque des divinités, et leur présence dans le théâtre de Banville s'explique par les mêmes raisons que la présence des Dieux. Comme les Olympiens, leurs noms et leurs légendes sont connus de tout le monde, ou peut s'en faut ; après avoir nommé Géronte, Scapin, Colombine, il est inutile d'ajouter que le premier est vieux, méfiant, et qu'il sera dupé par les magistrales fourberies du second, tandis que la troisième finira par épouser le jeune gueux qu'elle aime. Tous ces héros sont, de plus, des types généraux, éternels, des symboles : en l'un s'incarnent toutes les laideurs d'une vieillesse ridicule, en l'autre tout le charme sensuel d'une fraîche luronne de vingt ans ; dans le valet tout le génie de l'intrigue, dans le docteur toute la bêtise de la science mal digérée, dans le matamore tout le ridicule des bravoures pour rire. Il faut bien avouer, cependant, que tout cela n'est guère respectable, et que si la comédie italienne ressemble à l'humanité, c'est par tous les vilains côtés. C'est là, sans doute, une des raisons pour lesquelles ses héros, chers à Molière et à Watteau, partant à Banville, ne paraissent que dans deux comédies, écrites toutes deux pendant la première moitié de sa vie littéraire, en 1856 et en 1864. C'est probablement aussi pourquoi, s'il revint vers la fin de sa vie à la comédie fantaisiste, avec *Riquet à la Houppe* et *le Baiser*, ce fut du moins à des fantaisies moins cruelles et d'une signification symbolique plus haute.

Mais une autre raison l'empêchait encore de puiser à cette source aussi librement qu'à la précédente : les aventures des Olympiens sont nombreuses et variées ; tous les poètes de l'antiquité grecque et latine nous en ont conté quelques-unes ; chacun à son tour les transformait suivant son tempérament propre, et les enrichissait de quelque nouveau détail : le fonds est riche maintenant, il n'y a plus qu'à choisir. Les personnages de la comédie italienne sont loin d'être aussi vivants, aussi complexes ; leurs caractères se réduisant à deux ou trois vices, toujours les mêmes, tous leurs méfaits se ressemblent, et le nombre de leurs aventures est nécessairement très restreint. De plus elles nous sont connues,

en France, par Molière et rien que par lui ; double difficulté pour qui veut les remettre à la scène : poète dramatique, il imite un autre poète dramatique ; comment pourrait-il ne pas le copier ? D'autre part, il entreprend de se mesurer avec des chefs-d'œuvre de bouffonnerie ; voilà bien de l'audace, et le public, apparemment, sera sans pitié pour l'imprudent qui sera vaincu dans cette lutte inégale. Sujets pénibles au fond, matière infertile, rivalité dangereuse avec un maître, voilà donc en définitive ce que la comédie italienne offrait à Banville : on comprend qu'il ne s'y soit amusé que deux fois. Un pilote habile peut conduire volontairement sa barque dans les parages semés d'écueils, pour prouver aux autres et à soi-même qu'il en pourrait sortir sans dommage ; mais, cela fait, il évitera prudemment de s'y risquer. Voyons pourtant comment il a manœuvré sur cette mer dangereuse.

Premièrement, il était impossible d'imaginer d'autres aventures que les aventures traditionnelles, l'éternelle histoire du mariage que les jeunes gens désirent et que veut empêcher l'avarice d'un père. Ainsi le beau Léandre ne peut épouser sa Colombine qu'en apportant au vieil Orgon cent écus — que d'ailleurs il trouvera le moyen de ne jamais verser. Dans *les Fourberies de Nérine*, il s'agit bien aussi de mariage, mais l'obstacle n'est plus, à la vérité, la pauvreté d'un héros et les exigences de l'autre : Scapin sera marié malgré lui, non sans avoir reçu, sur les reins, une vigoureuse leçon. Il semble que Banville ait cherché à renouveler un peu le vieux thème ; mais il s'est bien gardé de se poser en novateur, de prétendre rivaliser avec Molière : au contraire, il a montré fort nettement qu'il voulait seulement marcher dans son ombre et « mendier les miettes de son festin » [C., 246] ; *les Fourberies de Nérine* reprennent — en la retournant point par point — une scène des *Fourberies de Scapin*. Mais il est tellement paradoxal de voir le maître fourbe dans la posture même de Géronte, la parodie est tellement absurde — et si logique en même temps — qu'on rit en dépit de tout, sans songer un instant à la basse coquinerie de tous ces gens-là. La bouffonnerie énorme empêche la comédie de devenir pénible, et elle évite une comparaison désastreuse avec les chefs-d'œuvre en les pillant le plus franchement du monde.

Le beau Léandre n'épousera Colombine que s'il peut payer les cent écus au vieil Orgon ; il n'a qu'un moyen pour

Décrocher d'un seul coup ce brelan de soleils [C., 93],

c'est de les emprunter à Colombine. A cette fin, il lui jouera la scène de la galère : Molière, et pour cause, ne saurait protester contre cet emprunt ; puis, comment se montrer sévère à l'égard d'un homme qui rit avant nous de sa propre rouerie ?

... Le moyen
Est adroit, et surtout nouveau, mais est-il rien
A quoi d'abord un cœur aveuglé ne consente ? [C., 97.]

Le fat s'imagine peut-être qu'il a dupé cette fine commère de Colombine ; il faudrait qu'elle eût de bonnes lunettes bien noires, car le galant n'est pas même capable de mentir avec suite, et la prétendue victime des Turcs devient successivement son frère, son neveu et son cousin. Colombine lui signale ces contradictions avec le plus grand sang-froid du monde et lui promet tout de même l'argent — dont elle n'a pas le premier sou. A son tour, elle va les emprunter à son père, en lui jouant d'abord la scène de Frosine et d'Harpagon :

Comme vous vous portez aujourd'hui, petit père !

ORGON

Oui.

COLOMBINE

Vous vivrez au moins deux cents ans !

ORGON

Je l'espère.

COLOMBINE

Que diriez-vous, au fond vous êtes obligeant,
Si j'essayais... de vous emprunter de l'argent ?

Orgon ne daigne même pas faire le sourd, et répond à la question par une autre :

Lorsqu'aux joueurs fameux voulant faire une niche,
En poursuivant sa belle un amoureux caniche
Se jette au beau milieu d'un jeu de cochonnet,
Comment le reçoit-on ? [C., 101.]

Colombine a beau menacer de se tuer, puis de « faire des fredaines », le vieux ladre lui répond seulement :

Mes cheveux sont d'un blanc qui ne rougit jamais.

Elle a recours alors au suprême argument : Orgon, bien qu'avare, est gourmand ; Colombine lui fait « une cuisine d'ambassadeur » ; puisque Orgon ne veut rien prêter, Colombine abandonnera ses fourneaux, et, pareille à M. Purgon maudissant le malade récalcitrant, elle prédit à son père épouvanté les dernières horreurs culinaires :

Vous n'avez pas compris tout ce que je valais.

ORGON

Si !

COLOMBINE

Je vais dès ce jour vous livrer aux valets !

ORGON

Grâce ! ma chère enfant !

COLOMBINE

Cherchez qui vous mijote !
Ils vous apporteront des plats de la gargote.

ORGON

Non !

COLOMBINE

Des plats où les doigts auront fait des circuits !
Des rôtis calcinés...

ORGON, désolé

Et des ragoûts pas cuits !

COLOMBINE

Ils prendront, où l'on fait un commerce qu'empêche
La police, des vins faits de bois de campêche !

ORGON

Ma petite mignonne !

COLOMBINE

En vain vous me flattez :
Des bouillons sans couleur et des vins frelatés,
Voilà votre lot.

Orgon cède, pour écarter « cette funeste image » ; justement il peut s'en tirer sans débourser un sou : Colombine aura les cent écus

promis par Léandre à son père. Comme le prétendant survient au même moment, Orgon lui réclame la somme : « Donne », dit Léandre à Colombine ; « Donnez », dit Colombine à Orgon ; « Donne », répond le vieillard à Léandre. On s'explique et le père s'aperçoit, non sans dépit, qu'il serait fou de résister plus longtemps :

> Il n'est que temps de marier ma fille.
> Je la sens de mes doigts couler comme une anguille. [C., 109.]

Il s'en console en faisant à son gendre une prédiction sinistre mais fort vraisemblable — et qu'on devine sans peine.

Les Fourberies de Nérine offrent un exemple d'un troisième procédé d'imitation : la parodie par renversement des rôles. Il est clair que c'est le plus bouffon de tous, car, d'une situation naturelle et logique, il tire une autre situation paradoxale jusqu'à l'absurdité. Nérine voudrait épouser Scapin, mais l'empereur des fourbes ne veut nullement,

> Avec le grand valet illustre et formidable
> Tour à tour envié, béni, craint et flétri,
> Faire cet animal qu'on appelle un mari [C., 231] ;

à plus forte raison ne veut-il pas pour femme une malheureuse,

> Naïve comme Agnès et comme Iphigénie,

et qui n'a pas le moins du monde en elle l'étoffe d'une Frosine. Nérine donc n'a qu'une ressource, c'est de montrer à Scapin qu'il pourrait trouver son maître, en cette petite personne qu'il dédaigne ; et comme la leçon doit être complète, terrible et définitive, il faut qu'il soit traité comme Géronte, dupé, ensaché, rossé comme Géronte, et, par surcroît, ficelé, élémentaire précaution qu'il avait négligée. Mais comment y parvenir ? Par un moyen très simple : celui qu'employa le chat-botté pour manger l'ogre.

« Tu n'as pas mis Géronte dans le sac », dira Nérine à Scapin ; celui-ci, pour la convaincre, finira par s'y mettre lui-même... et la rusée commère, serrant la coulisse, bâtonnera son prisonnier avec tout l'entrain d'une femme jalouse. Scapin, moulu, meurtri, vaincu et convaincu reconnaît que Nérine est digne de lui ; d'ailleurs elle a une certaine manière fort inquiétante de répéter : « Monsieur, pardonnez-moi les coups de bâton que... » Il n'est, pour la faire taire, qu'un seul moyen : l'épouser.

Certes, le tour est bon et l'on ne peut pas s'empêcher de rire d'une si joyeuse bastonnade ; mais, à regarder de près, Nérine est bien « un Scapin femelle », très capable de conseiller ou de servir son digne mari dans certaines opérations, analogues à celles dont il est question au début de la pièce.

Les personnages du *Beau Léandre* appartiennent à un monde un peu plus vilain encore, si possible. Laissons de côté Orgon, ce bourgeois, adorateur de sa bourse et de son ventre, qui ne donnera sa fille que contre espèces sonnantes, mais en revanche oubliera, moyennant cent écus, que son gendre hante les croupiers, court les verdurières et pourrait bien, quelque jour, être pendu : si bien pourvu de vices qu'il puisse être, cela fait partie de « l'emploi » ; mais que dire de Léandre ? Cet élégant et joyeux coquin est expert dans l'art d'emprunter aux belles :

> Puisque de mes ennuis Colombine s'émeut
> Et que pour moi jamais elle ne fut rebelle,
> Je pourrais demander la somme à cette belle.
> Je ne fus point ingrat pour son argent défunt :
> Si je le lui prouvais par un nouvel emprunt ? [C., 94.]

Cet estimable personnage est une vieille connaissance ; la préface de la première édition nous le rappelait à juste titre :

> Malgré son habit de soie et son manteau chatoyant, vous reconnaissez Léandre ! Il est vivant à côté de nous ; vous l'avez rencontré mille fois chez Tortoni, au balcon de l'Opéra, dans le boudoir de Marco et chez Cidalise.

Jadis, ce me semble, il s'est appelé le chevalier à la mode ; Gavarni, plus tard, l'a baptisé « l'homme sans nom », et Alexandre Dumas va l'appeler Monsieur Alphonse. La belle qu'il courtise n'a d'ailleurs sur son compte aucune illusion : elle connaît l'humanité mieux « que le diable d'enfer et qu'une marchande à la toilette ». Elle-même n'est point de celles qu'embarrassent les scrupules et la vertu ; il paraît que la femme d'Orgon lui donnait des soufflets et le trompait, par dessus le marché ; la fille chassera de race, et le beau Léandre y compte bien :

> ... Colombine a le cœur indulgent ;
> Elle trouve souvent, très souvent de l'argent,

Elle est industrieuse et femme de ressource,
Jamais de tant de biens je n'ai connu la source :
Là-dessus comme amant si je fermais les yeux,
Comme mari, je puis les fermer encor mieux. [C., 83.]

En vérité, ces gens-là seraient ignobles, sans les bouffonneries de l'intrigue et de la rime qui nous font oublier leurs gentillesses. Il est même probable qu'à la longue leur vilenie apparaîtrait en dépit de tout ; s'il est permis de s'amuser une fois ou deux avec de pareils coquins, il serait dangereux de les mettre plus souvent à la scène : malgré la pourpre et la soie, le ciel de Naples et les maisons ensoleillées, le spectacle d'aussi tristes sires deviendrait bientôt pénible et insupportable.

Il eût été pourtant monotone de se borner aux héros antiques ; restaient donc les temps modernes : ils sont représentés par trois pièces : *Gringoire*, *Florise* et *le Cousin du roi*. On connaît le sujet de la première ; on se rappelle peut-être que la seconde a pour principaux personnages Alexandre Hardy et sa troupe ; on a probablement oublié que la dernière raconte le mariage de Dufresny avec sa blanchisseuse. Ce choix semble, au premier abord, très peu conforme à la poétique des feuilletons : ne recommande-t-elle pas, en effet, de montrer des personnages familiers aux spectateurs ? Or, Dufresny était sans doute aussi complètement oublié qu'aujourd'hui ; Hardy ne parait pas avoir été fort connu, même de V. Fournel, l'ami de Banville, qui s'était pourtant appliqué à ressusciter les poètes inconnus du grand siècle ; quant à Gringoire, c'est en 1858 seulement que Ch. d'Héricault publia ses œuvres dans la Bibliothèque Elzévirienne, et tout porte à croire que, même huit ans après, elles n'étaient pas fort répandues dans le public. Pourtant la contradiction n'est qu'apparente : le personnage est inconnu, mais non le temps où il vécut ; les noms de Gringoire, Hardy, Dufresny ne rappellent pas grand'chose au commun des spectateurs; l'époque « Louis XI », l'époque « Louis XIII » ou l'époque « Louis XIV » correspondent chez lui à certains souvenirs, à certaines images, fausses peut-être, mais suffisamment précises ; et, puisque les protagonistes de ces pièces sont des oubliés, des « hommes de ce temps-là », sans plus, il suffit que le public imagine à peu près leur costume, le décor de leur existence et les principaux événements qui peuvent les occuper.

Chacune de ces époques fournissait un cadre pittoresque, amusant : l'une, c'est la veille de la Renaissance, le temps où, sur les formes encore massives de la maison ou du meuble, court la fantaisie du style flamboyant ; le temps qui voit construire l'hôtel de Cluny et la gracieuse échauguette de la Rue Vieille du Temple, et les pittoresques maisons de bois comme on en voit encore à Rouen, à Sens, comme Banville en avait pu voir à Moulins, à deux pas de la cathédrale. L'autre, le temps de Hardy, c'est celui des gaies demeures de briques encadrées de pierres de taille, où l'architecture n'est pas encore solennelle, où les allées ne sont pas encore tirées au cordeau, ni les arbres taillés en cubes ou en pyramides, où l'étiquette n'a pas encore discipliné les hommes ni les plantes. Et cette époque de régularité majestueuse et ennuyeuse est du moins celle des costumes amples et riches, des jupes drapées aux lourdes traînes, des vestes brodées où se détachent, sur les tons chauds du drap ou du velours, les blancheurs du linge fin et des dentelles. Tous ces décors, tous ces costumes ne sont pas seulement gais à l'œil : leur richesse un peu lourde a quelque chose de grand et d'héroïque ; ils semblent faits nécessairement pour une humanité sinon supérieure, au moins peu banale ; on ne conçoit pas sans peine qu'ils aient pu contenir des êtres quelconques, animés de sentiments vulgaires.

— Mais, dira-t-on, pourquoi choisir, dans ces siècles « décoratifs », des gens presque oubliés ? Pourquoi Gringoire et non Rabelais ? pourquoi Hardy et non Corneille ? pourquoi Dufresny et non Molière ou Régnard ? — C'est que les grands hommes de ces temps-là sont trop grands : si les héros de la Révolution sont « la proie magnifique de l'épopée », les héros de la pensée et de la poésie sont « la proie magnifique de l'ode ». Prétendre les représenter en chair et en os sur le théâtre, c'est vouloir les rapetisser. « Rien ne fête plus mal les génies », disait, avec raison, Banville, « que ces piécettes anecdotiques » dont, chaque année, sont grevées les représentations d'anniversaire [N., 24 décembre 1877]. Ceux qui, pour ainsi dire, ont mérité l'apothéose, ont le droit qu'on ne revienne plus jamais sur les misères de leur existence humaine. — Pourtant le même Banville a représenté des Dieux tristes, souffrants ou burlesques ? — Mais un Dieu qui paraît un instant comique reste un Dieu ; je ne saurais prendre au sérieux une douleur qui ne peut rien contre sa force et sa joie éternelles : Corneille vieux et malade,

Racine découragé par la cabale, redeviennent des hommes ; ils ne peuvent paraître sur la scène sans perdre leur caractère divin, sans déchoir ; les représenter, c'est presque une profanation. Au contraire, les *poetae minores*, les talents estimables dont la gloire est éclipsée par d'autres gloires plus éclatantes, les précurseurs surtout, dont les œuvres parfois méprisées ont pourtant frayé la route, ne peuvent que gagner à recevoir les honneurs du théâtre ; c'est comme une consécration de second ordre, insuffisante seulement pour les très grands.

Enfin les inconnus laissent toute liberté au poète, même celle de violer audacieusement la chronologie : qui donc en voyant jouer *Gringoire* songe à reprocher à Banville d'avoir marié, au mois de mars 1469, un homme qui, selon toute apparence, n'était pas encore né ? Admettons cependant qu'une telle liberté soit blâmable ; admettons de même qu'aujourd'hui, après les travaux de M. Rigal, le Hardy de *Florise* nous paraisse bien fantaisiste : en 1870, quand ce nom de Hardy n'était qu'un nom, était-il interdit de le donner à un personnage créé de toutes pièces ? Un nom illustre correspond à une réalité précise dont l'auteur doit rester l'esclave ; un nom à demi-oublié n'offre plus qu'un sens vague et l'auteur peut le préciser et le compléter à sa guise. Il peut en particulier remplir ce cadre vide d'événements et de types familiers au spectateur : *Florise* offre un exemple tout à fait curieux d'une histoire ayant pour héros un inconnu et formée tout entière d'éléments connus, d'emprunts franchement avoués.

Le début rappelle le *Roman comique* et le *Capitaine Fracasse :* dans le manoir d'Atys vivent pauvrement Célidée et son neveu Olivier, la servante Guillemette et l'écuyer Sylvain. Une troupe de comédiens, dont le chariot s'est brisé en route, vient leur demander l'hospitalité, comme ils la demandèrent au baron de Sigognac, en son Château de la Misère. Cette troupe est conduite par le poète Hardy, et son « étoile » est la célèbre Florise. Hardy aime éperdument Florise, mais sans le lui dire, tout comme dans la chanson de Fortunio, les stances à Ninon et le sonnet d'Arvers. Malgré sa discrétion, il ne peut pas dissimuler sa jalousie, lorsqu'il voit qu'Olivier et Florise s'aiment. C'est encore un souvenir du *Capitaine Fracasse*, mais doublé cette fois d'un souvenir de Molière : car, en même temps que son jeune maître, Guillemette est devenue amoureuse aussi : elle aime le maigre et blême Jodelet et nous

aurons ainsi des scènes d'amour en partie double, comme dans *le Dépit amoureux* et *le Bourgeois gentilhomme*. De même lorsque Célidée propose à Florise, qui accepte, de quitter les comédiens et de rester au château d'Atys, Hardy pleurera le départ de son idole, et ses compagnons se lamenteront à la pensée des maigres recettes et des gîtes misérables qui les attendent. Pourtant Hardy finira par emmener Florise ; pour y parvenir, il demande à Olivier et à sa tante la permission de jouer devant eux quelques scènes de sa dernière tragédie : *l'Amazone Hippolyte ;* le rôle d'Hippolyte, écrit pour Florise, est confié à une débutante froide et minaudière ; la représentation est improvisée dans le parc, et nous voyons, au dernier acte, une comédie dans la comédie, comme dans l'*Illusion comique*, dans *Saint Genest* et dans *Hamlet*. Florise écoute, assise entre Olivier et sa tante ; mais bientôt la diction doucereuse de sa « doublure » l'impatiente ; elle se lève, reprend sa place de comédienne et continue la scène. Comme l'acteur Genest devient chrétien en jouant le personnage d'un chrétien, Florise redevient actrice au moment où elle croyait abandonner le théâtre. L'esprit de la Muse est rentré en elle ; elle sent qu'elle appartient tout entière à l'art jaloux, qu'elle doit quitter Olivier, renoncer à ce bonheur domestique rêvé et presque entrevu. En vain le jeune Olivier cherche à la retenir ; il faut qu'elle parte, et ils se quittent en pleurant, malgré lui et malgré elle, *invitus invitam*, comme Tite et Bérénice.

Autant Banville copie ou traduit fidèlement lorsqu'il emprunte seulement un épisode à quelqu'un de ses devanciers, autant il modifie, abrège, développe, transforme quand il prend chez autrui l'idée mère de sa pièce. Les comédies antiques nous offrent un exemple de l'un et de l'autre : dans *Socrate et sa femme*, dans *la Perle*, dans *Diane au bois*, nous trouverons des scènes provenant de sources fort diverses, mais fidèlement reproduites d'après l'original ; dans *Déidamia* au contraire, dont le sujet est emprunté à l'*Achilléide* de Stace, nous verrons Banville corriger à chaque instant le poète latin, avec un art infiniment adroit et délicat.

Socrate et sa femme doit peu de chose aux sources antiques ; c'est un vieux thème de farce que celui du « mal marié » dont l'acariâtre épouse exerce à toute heure l'inaltérable patience ; le couple Socrate-Xantippe n'est qu'un exemplaire illustre d'un type fort commun. Cet élément bouffon n'est pas dissimulé le moins du monde : Martin-bâton joue son rôle dans l'affaire, et lorsqu'à la fin

Xantippe repentante voudra que son mari la batte en expiation de ses méchancetés passées, elle répondra à son refus par un bon soufflet. Mais ce mari tracassé et battu, c'est le sage héroïque et souriant, poète lui-même, créateur de mythes, un peu mystique en dépit de son goût pour l'analyse et les idées claires. C'est bien le Socrate que nous représente Platon ; le portrait est fidèle, en somme, excepté, peut-être, dans les premiers vers de la scène 3 :

> Voici du vin vieux ; si quelqu'un a soif, qu'il boive,
> Et si quelqu'un de vous a soif de vérité
> Qu'il écoute. Je parle avec sincérité.

Socrate eût ri de ce ton solennel et de ce rapprochement précieux ! Mais, sauf cette légère tache, la physionomie connue du philosophe est bien rendue dans deux entretiens d'un caractère tout à fait différent : le premier a quelque chose d'élevé, de lyrique, assez semblable à certains passages de Platon ; c'est la tirade mentionnée plus haut, sur le rôle des artistes pendant les périodes de revers et de deuils[1] : Banville emprunte au philosophe athénien l'allure générale et le ton de la scène, mais le sujet est moderne ; de même, le second entretien, plus modeste, plus terre à terre, si l'on veut, plus proche de la morale familière des *Mémorables*, rend assez bien certains procédés chers au dialogue socratique, mais le sujet est de pure invention.

Myrrhine est venue dans la maison de Socrate avec l'intention bien arrêtée de crier et de tempêter ; Xantippe, qu'elle rencontre la première, l'encourage dans ce louable dessein. Aussi lorsque le sage revient, elle l'interpelle avec une brusquerie qui troublerait tout autre homme : « Rends-moi mon mari ! » Lui, feint de ne pas comprendre et de prendre au pied de la lettre cet impératif métaphorique ; c'est un genre de plaisanterie que Banville aimait et que Socrate ne détestait pas :

> Tu l'auras sans doute
> Egaré par hasard, comme on perd sur sa route
> Des pièces de monnaie et des bijoux de prix ?
> Dis, c'est bien cela ?

Myrrhine bondit, mais précise un peu mieux ses griefs ; Socrate se

1. Cf. *supra*, p. 326.

garde bien d'y répondre et manœuvre de telle sorte que sa visiteuse elle-même, soudain calmée, lui posera des questions au lieu de l'égratigner :

Myrrhine,
En toi le beau Dracès a la beauté divine.
Les cheveux ruisselants, la lèvre qui fleurit...

MYRRHINE

Que va-t-il donc chercher ailleurs ?

SOCRATE

C'est un esprit
Qui, par un entretien sérieux ou futile,
L'enveloppe à son gré d'une flamme subtile ;
C'est la pensée, ainsi qu'un grand aigle irrité
Fuyant vers la justice et vers la vérité.
Si tu veux près de toi le retenir, ô femme !
Que ne lui montres-tu ton esprit et ton âme ?

Surprise à la fois de ce calme et de ce langage un peu mystérieux, Myrrhine demande des explications, et Socrate, interrogeant à son tour, lui fait découvrir elle-même la cause des froideurs et des absences de son mari Dracès et le moyen de le ramener :

Dracès apprit de moi comment
Notre âme vers le beau s'élève éperdument
Et se rend la vertu docile et familière.
O Myrrhine, à ton tour deviens son écolière !
Si, buvant longuement aux flots inépuisés,
Il t'enseigna jadis la douceur des baisers,
Il t'apprendra le noble orgueil, la sainte joie
De saisir, d'embrasser le vrai comme une proie,
Et de sentir en soi le doute évanoui !
Vis avec lui ! cherche avec lui ! pense avec lui !

C'est Socrate qui résume ainsi l'entretien ; mais le spectateur a l'impression fort nette qu'il aurait pu, s'il avait voulu, faire dire la même chose par Myrrhine : réduit aux proportions restreintes que lui imposait la forme dramatique, le dialogue a gardé cependant les caractères essentiels, la marche et le ton des dialogues socratiques. A part cela, tout est inventé par Banville, sauf peut-être la question ironiquement naïve du début ; elle rappelle quelque

peu celle que Socrate adresse à son fils Lamproclès dans les *Mémorables :*

Penses-tu que l'humeur sauvage d'un animal soit plus difficile à supporter que celle d'une mère ? — Non certes, quand il s'agit d'une mère comme la mienne ! — Est-ce que par hasard elle t'aurait fait quelque morsure ou lancé une ruade, comme tant de gens en reçoivent des animaux ? [1].

Dans le *Banquet* de Xénophon, les convives disent en riant au philosophe :

Comment se fait-il, Socrate, que tu t'accommodes de cette femme, la plus acariâtre des créatures passées et à venir ? — Je vois, répondit Socrate, que, pour devenir bon cavalier, on ne se procure pas les chevaux les plus dociles, mais les plus fougueux ; on est certain, si on les dompte, de venir facilement à bout des autres. De même moi, qui veux vivre en société avec les hommes, j'ai pris Xantippe, persuadé que, si je la supportais, je m'accommoderais facilement de tous les caractères [2].

Banville semble s'être inspiré de ce passage dans les vers de la dernière scène où Socrate veut justifier son amour pour Xantippe :

Xantippe va sortir de ma maison déserte
Et j'en sens dans mon cœur l'irréparable perte.
Car son utile rage était le fouet têtu
Dont la rude lanière, éveillant ma vertu,
Comme l'âne fouaillé par le vieillard Silène
Tenait ma patience et ma force en haleine.

Mais ce sont là plutôt de libres imitations que des emprunts véritables comme on en trouvera dans les autres comédies.

1. Xénophon, *Mémorables*, II, 2-7 :

Πότερα δέ, ἔφη, οἴει θηρίου ἀγριότητα δυσφορώτεραν εἶναι ἢ μητρός : — Ἐγὼ μέν οἶμαι, ἔφη, μητρός, τῆς γε τοιαύτης. — Ἦ δὴ πώποτε οὖν ἢ δακοῦσα κακόν τί σοι ἔδωκεν ἢ λακτίσασα, οἷα ὑπὸ θηρίων ἤδη πολλοὶ ἔπαθον ;

2. *Ibid.*, *Banquet*, II :

Πῶς οὖν, ὦ Σώκρατες, χρὴ γυναικὶ τῶν οὐσῶν, οἶμαι δὲ καὶ τῶν γεγενημένων καὶ τῶν ἐσομένων χαλεπωτάτῃ ; ὅτι, ἔφη, ὁρῶ καὶ τοὺς ἱππικοὺς βουλομένους γενέσθαι οὐ τοὺς εὐπειθεστάτους, ἀλλὰ τοὺς θυμοειδεῖς ἵππους κτωμένους. Νομίζουσι γάρ, ἤν τοὺς τοιούτους δύνωνται κατέχειν, ῥᾳδίως τοῖς γε ἄλλοις ἵπποις χρήσεσθαι. Κἀγὼ βουλόμενος ἀνθρώποις χρῆσθαι καὶ ὁμιλεῖν ταύτην κέκτημαι, εὖ εἰδὼς ὅτι εἰ ταύτην ὑποίσω, ῥᾳδίως τοῖς γε ἄλλοις ἅπασιν ἀνθρώποις συνέσομαι

La Perle s'inspire de Shakespeare et de Plutarque, un peu de Lucain peut-être. Le sujet, c'est l'anecdote fameuse de la perle rare que Cléopâtre fit dissoudre dans une coupe de vin d'Egypte ; mais Banville a transformé le conte de telle sorte qu'il évoque en quelques scènes toute l'histoire d'Antoine et de sa maîtresse, jusqu'à la catastrophe d'Actium. Au lever du rideau Cléopâtre demande à sa confidente Charmion des nouvelles d'Antoine ; elle est triste, elle sent que le Romain lui échappe. Toute cette scène est pleine de souvenirs du poète anglais :

CHARMION

Oui, ma reine, un courrier venu de Sicyone
Cause là-bas avec le noble empereur.

CLÉOPATRE, irritée et inquiète.

Donne-
Moi le coup de la mort — Oui, je sens le danger[1].

Cléopâtre envoie chercher Antoine et s'apprête à lui jouer une comédie qui surprend fort sa confidente :

Va le trouver. S'il est en proie à son ennui,
Si tu vois sur son front la tristesse, dis-lui
Que je danse ; mais s'il est gai, dis-lui bien vite
Que je meurs.

CHARMION

Vous cherchez des maux que nul n'évite !
Pourquoi le tourmenter ainsi ?

CLÉOPATRE

Va, je sais bien
Ce qu'est leur faible amour, et tu n'y comprends rien.

C'est presque exactement le début de la scène 3 de Shakespeare :

Si vous le trouvez triste, dites-lui que je suis joyeuse et occupée à danser ; s'il est gai, annoncez-lui que je viens de me trouver mal. Volez et revenez.

CHARMIANE

Madame, il me semble que vous l'avez tendrement aimé ; vous ne prenez pas les moyens de l'engager à vous rendre le même amour.

1. Cf. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, I, 2.

CLÉOPATRE

Que devrais-je faire que je ne fasse ?

CHARMIANE

En toutes choses, laissez-le agir à sa volonté, ne le contrariez en rien.

CLÉOPATRE

Tu es une insensée ; tu m'enseignes-là le moyen de le perdre.

Antoine arrive sur ces entrefaites ; chez Banville il annonce à la reine qu'il a résolu de partir, tandis que la Cléopâtre de Shakespeare, prenant avec astuce l'offensive, ne laisse pas à son amant le loisir de s'expliquer. Mais, à cette différence près, le texte anglais est suivi presque pas à pas.

Lorsqu'Antoine peut enfin parler, il annonce la mort de Fulvie à Cléopâtre, mais celle-ci refuse d'y croire :

Un motif plus personnel pour moi et qui doit le plus vous rassurer sur mon départ, c'est la mort de Fulvie.

CLÉOPATRE

Si l'âge n'a pu affranchir mon cœur de la folie de l'amour, du moins il a guéri ma raison de l'aveugle crédulité de l'enfance. Eh ! Fulvie peut-elle mourir ?

ANTOINE

Elle est morte, ma reine ; jetez ici les yeux et lisez à loisir toutes les affaires, tous les troubles qu'elle m'a suscités. La dernière nouvelle est la meilleure : voyez en quel lieu, en quel temps elle est morte.

CLÉOPATRE

O le plus faux des amants ! où sont les fioles sacrées que tu as dû remplir des larmes de ta douleur ? Ah ! je vois maintenant, je vois dans la mort de Fulvie comment la mienne sera reçue.

Banville a très heureusement mêlé à ce dialogue un souvenir de la scène précédente : lorsqu'Antoine a lu les lettres, il appelle Enobarbus et lui annonce cette mort inattendue :

ANTOINE

Fulvie est morte.

ENOBARBUS

Seigneur !

ANTOINE

Fulvie est morte.

ENOBARBUS

Fulvie ?

ANTOINE

Morte !

Le tour est peut-être un peu naïf et nos modernes romans-feuilletons en abusent ; mais il suffisait d'un peu d'adresse pour obtenir un effet saisissant :

CLÉOPATRE

Je voudrais que jamais elle ne t'eût permis
De venir. Après tout, qu'emportes-tu ? Ma vie !
Ce n'est rien. Va trouver ta Romaine.

ANTOINE, gravement.

Fulvie
Est morte.

CLÉOPATRE

Que dis-tu ? Non. Est-ce qu'elle peut
Mourir ! Si ton visage à cette heure s'émeut,
C'est pour quelque chagrin léger qu'un souffle emporte !
Pour Cléopâtre, pour un rien !

ANTOINE

Fulvie est morte.

CLÉOPATRE

Et tes yeux sont plus secs que le sable vermeil
De nos déserts, brûlés par le fauve soleil !
Ainsi ma mort sera pour toi ce qu'est la sienne.
Tu diras : « Ce n'est rien. La noire Egyptienne
Est morte. » Voilà tout. Nous aurons eu nos parts
De ton amour !

ANTOINE

Ma reine...

CLÉOPATRE

Adieu, puisque tu pars.

Cette réplique a remplacé tout l'ironique et hautain persiflage qui termine la scène dans Shakespeare.

Restée seule, Cléopâtre exhale sa douleur et sa rage en un monologue qui ne doit plus rien à Shakespeare, mais où l'on sent très nettement l'influence de Hugo :

Il partirait ! Et moi ? Moi, je resterais seule
Dans cette affreuse Egypte au sombre front d'aïeule,...
Où d'un air inquiet, ainsi que des molosses,
Veillent d'horribles dieux et de hideux colosses ;
Où les vivants sont pleins de deuil et de remords
Et se plaignent tout bas à l'oreille des morts... ;

Elle supplie ces « horribles dieux » de lui conserver l'amour d'Antoine ; et les dieux l'exaucent en lui inspirant la pensée de prendre la perle merveilleuse qu'Antoine porte sur sa cuirasse. Cette perle est un talisman dont la déesse du Gange fit présent à Bacchus, l'aïeul d'Antoine [1] ; quiconque possède le joyau magique sera le maître du monde, mais celui qui pourra le prendre à Antoine fera, par là même, d'Antoine son esclave. Cléopâtre se fait donner la perle, et, comme par mégarde la laisse tomber dans la coupe qu'elle allait offrir à son amant : Antoine la presse en vain de retirer la perle : Cléopâtre attend qu'elle soit fondue et vide la coupe... Pas tout à fait, pourtant : Antoine la lui prend des mains et boit le reste. Désormais ils sont unis pour jamais : chacun d'eux est l'esclave de l'autre, Cléopâtre comme une héroïne suivra Marc-Antoine au combat, ou bien le soldat suivra « comme un lâche » sa maîtresse dans la fuite. Antoine n'existe plus que pour Cléopâtre ; charmé, il ne veut plus penser qu'à son amour ; il se rappelle leur première rencontre sur le Cydnus :

... Le flot semblait sourire.
Tu voguais, étonnant les cieux, sur un navire
Dont la poupe était d'or ; le radieux soleil
Sur ses voiles de pourpre étincelait vermeil ;
Les avirons étaient d'argent, et pleins de joie
Tremblaient et frissonnaient les cordages de soie.
Toi, couchée à demi sous un pavillon d'or,
Et portant les habits de Vénus, mais encor
Plus belle que Vénus, et gardant une pose
Divine, tu brillais dans tes voiles de rose !

1. D'après Plutarque (*Vie d'Antoine*, IV), Antoine prétendait descendre d'Hercule.

Tu montrais un lien de fleurs pour bracelet ;
L'air était embaumé des parfums qu'on brûlait
Sur ton vaisseau. Le peuple et moi, nous t'adorâmes.
Des lyres par leurs chants guidaient le vol des rames,
Et les flûtes mêlaient leurs voix à ce concert.
Tout le troupeau charmant qui t'adore et te sert,
Nymphes, Divinités, Grâces aux fiers visages,
Néréides, faisaient obéir les cordages,
Ou de leurs belles mains tenaient le gouvernail,
Et de petits Amours agitaient l'éventail,
Afin de rafraîchir la reine de Cythère,
Vénus, l'enchantement et l'orgueil de la terre ! [C., 463.]

Ce couplet paraît inspiré tout ensemble de Shakespeare et de Plutarque ; il reproduit la description que fait Enobarbus dans *Antoine et Cléopâtre*, mais quelques détails semblent avoir été corrigés d'après le texte même de la *Vie d'Antoine :*

Les sacrifices répandaient sur les rives des parfums délicieux [1].

Le mouvement des rames d'argent était rythmé au chant de la flûte unie aux syrinx et aux cithares [2].

Cléopâtre était couchée sous un pavillon d'or, parée comme Aphrodite [3].

Dans la scène 11 enfin, Cléopâtre décrit le festin qui attend leurs amours, car la comédie se termine comme la *Critique de l'Ecole des Femmes :* « Madame on a servi sur table ». La salle qui verra cette orgie est d'un luxe étrange et monstrueux, bien digne d'une imagination romantique :

Dans la salle où mon fier caprice amoncela
De hauts entassements de colonnes et d'arches,
Des escaliers, formés par des milliers de marches

1. *Antoine*, XXVI :
Ὀδμαὶ δὲ θυμασταὶ τὰς ὄχθας ἀπὸ θυμιαμάτων πολλῶν κατεῖχον.

2. *Ibid :*
Τῆς δὲ εἰρεσίας ἀργυραῖς κώπαις ἀναφερομένης πρὸς αὐλὸν ἅμα σύριγξι καὶ κιθάραις συνηρμοσμένον. — Banville a-t-il essayé de rendre ἀναφερομένης en parlant du « vol » des rames ?

3. *Ibid :*
Αὐτὴ δὲ κατέκειτο μὲν ὑπὸ σκιάδι χρυσοπάστῳ κεκοσμημένη γραφικῶς ὥσπερ Ἀφροδίτη

De porphyre et de jaspe, où les colosses noirs
S'irisent, réfléchis comme par des miroirs ;
Des griffons d'or, des sphinx dont l'œil médite et souffre,
Voyant en haut s'ouvrir le ciel bleu comme un gouffre,
Nous aurons tout à coup les éblouissements
De plus de feux que n'ont d'astres les firmaments !

Ce tableau est, tout entier, de l'invention du poète ; néanmoins, je croirais volontiers que l'idée première lui fut donnée par Lucain :

... D'épaisses dorures cachaient les poutres du plafond ; la demeure n'était pas seulement revêtue de minces plaques d'un marbre brillant ; l'agate massive et le porphyre se soutenaient d'eux-mêmes, sans appui ; on marchait sur l'onyx répandu à profusion dans toute la salle ; l'ébène d'Egypte n'est pas plaqué sur les larges portes, il tient la place du simple chêne, il soutient et n'orne par seulement la maison. L'ivoire décore le vestibule ; fixée sur les battants des portes, l'écaille de la tortue indienne brille, ornée d'innombrables émeraudes. Les pierres précieuses brillent sur les lits, le jaspe sur les meubles d'or. Les couvertures aux couleurs éclatantes ont été presque toutes plongées longtemps dans la pourpre de Tyr, une seule teinture n'a pas suffi à les imprégner ; d'autres sont brodées d'or, d'autres, à la mode d'Egypte, sont brochées de flamme et d'écarlate [1].

Ne semble-t-il pas que Banville, loin de chercher à dissimuler ses emprunts, a voulu, pour ainsi dire, montrer qu'il connaissait toute la bibliographie du sujet, et devoir quelque chose à chacun de ceux qui avaient parlé avant lui de la fameuse *regina meretrix?*

Diane au bois offre un exemple d'un autre genre d'imitation :

1. *Pharsale*, x, 113 sq. :

Crassum[que] trabes absconderat aurum,
Nec summis crustata domus, sectisque nitebat
Marmoribus ; stabatque sibi non segnis achates,
Purpureusque lapis ; totaque effusus in aula
Calcabatur onyx : ebenus Marcotica vastos
Non operit postes, sed stat pro robore vili,
Auxilium non forma domus : ebur atria vestit,
Et suffixa manu foribus testudinis Indae
Terga sedent, crebro maculas distincta smaragdo.
Fulvet gemma toris, et iaspide fulva supellex ;
Strata micant ; Tyrio quorum pars maxima fuco
Cocta diu, virus non uno duxit aeno ;
Pars auro plumata nitet ; pars ignea cocco,
Ut mos est Phariis miscendi licia telis.

l'auteur auquel est emprunté le sujet n'a presque rien fourni, car l'idée même a été modifiée profondément et dans ce cadre vidé, en quelque sorte, ont été replacés d'autres épisodes absolument étrangers à la fable primitive, inspirés par des œuvres qui n'ont aucun rapport avec elles. Diane apprend qu'une de ses nymphes n'est pas demeurée insensible aux charmes de l'amour ; irritée, la déesse vierge la chasse de son cortège ; voilà tout ce qui reste du récit d'Ovide. Mais, tandis que dans les *Métamorphoses*, la malheureuse Calisto, définitivement exilée, est changée en ourse par Junon et meurt frappée d'une flèche par son propre fils ; chez Banville, Diane pardonne à Glaucé qui n'a d'ailleurs péché qu'en intention. Transformation hardie que rien n'autorisait dans la tradition antique ; une seule chose pouvait rendre ce pardon vraisemblable : il fallait que Diane elle-même connût la douceur et l'amertume de l'amour. Or, n'a-t-elle pas aimé le chasseur Endymion ? Il faudra donc unir cette seconde fable à la première. Enfin quelle amertume plus grande que celle de voir sa passion connue, raillée et insultée par un être méprisable ? Il faudra donc, à côté de ces dieux et de ces nymphes, un personnage bas, bouffon, sot et méchant, qui représentera tous les vilains aspects de l'humanité : ce sera le satyre Gniphon. Mais ce personnage inventé devra être dessiné d'après un modèle connu, de manière à s'imposer au spectateur. Dès les premiers vers de la pièce, nous saurons de quel original il est la copie.

Au lever du rideau, il entre en scène avec une outre et une flûte qu'il a volées :

> J'ai dans un antre obscur trouvé le vieux Silène
> Ivre et gisant...

nous voici donc en pays connu : le gaillard a imité les deux espiègles de la VIe Eglogue de Virgile :

> *Silenum pueri somno videre jacentem*
> *Inflatum hesterno venas, ut semper, Iaccho* [v. 14-15].

Seulement, c'est lui qui, dans la suite, sera traité comme celui qu'il a volé : il a donné, pendant son monologue, de si fréquentes accolades à son outre, qu'il a fini par s'endormir, non sans avoir tenu sur les Dieux de fort inconvenants propos. Eros l'entend, le

surprend dans son sommeil et le lie avec des branches d'églantier. Silène avait été lié de même avec ses propres guirlandes :

Injiciunt ipsis ex vincula sertis [v. 19].

Pour que la ressemblance soit complète, Gniphon, qui a voulu jouer, avec deux nymphes du cortège de Diane, la scène de Don Juan et des deux paysannes[1], Gniphon sera par elles, barbouillé

Avec des raisins noirs et des mûres sauvages.

Sanguineis frontem moris et tempora pingunt [v. 22].

Cependant au grotesque satyre a succédé, dans la seconde moitié du premier acte, un gracieux tableau : les chasseresses viennent se reposer dans le bosquet ; on mange des figues en buvant l'eau du torrent... et l'on médit surtout de l'Olympe avec une verve dont Célimène eût été jalouse :

GLAUCÉ

Pallas hait les festins et leur vaine allégresse.
On vante sa réserve extrême.

DIANE

Que dis-tu,
Ma petite Glaucé, d'un dragon de vertu
Si rigide qui, pour éviter qu'on l'embrasse,
A besoin de garder son casque et sa cuirasse?
. . . . . .

EUNICE

Et Mars?

DIANE

Un trouble-fête! un glorieux soudard!
Celui-là n'ennuiera personne à force d'art ;
Ce dur géant, plus haut qu'une tour crénelée,
S'avance avec le bruit des chars dans la mêlée ;
Son visage velu, prêt aux rébellions,
Imite la douceur des ours et des lions ;
S'il parle, il fait fuir l'aigle effrayé vers son aire,
Et lorsqu'il dit : « Je t'aime ! » il fait peur au tonnerre.

1. Cf. acte II, sc. I.

Mais la Déesse n'a pas besoin qu'un Alceste vienne interrompre cette « scène des portraits » : elle y met fin elle-même assez brusquement lorsque ses nymphes essaient — bien timidement — de prendre la défense de l'amour. Glaucé, qui aime le berger Hylas, ou plutôt le dieu Eros qui a pris ses traits, Glaucé trouve un prétexte pour ne pas suivre la chasse : son amant vient bientôt la rejoindre ; Diane, avertie par Gniphon, les surprend tous les deux ; la nymphe est désormais indigne d'accompagner la déesse, elle sera exilée à jamais ; mais Eros veut sa revanche, il faut que Diane elle-même connaisse la puissance de son ennemi : l'Amour prend la figure d'Endymion, se couche et feint de dormir sur un tertre éclairé par la lune ; Diane, attirée par un charme irrésistible, survient, l'admire et lui donne un baiser ; Eros s'éveille et, vaincue par de douces paroles, Diane tombe dans ses bras. A ce moment retentit un rire bruyant et mauvais : c'est Gniphon qui surprend Eros pour la seconde fois et s'empare du cor de Diane pour appeler les nymphes et leur montrer leur vertueuse maîtresse. La déesse irritée le change en statue et chasse le dieu qui voulut la déshonorer ; mais elle ne peut plus condamner Glaucé pour une faiblesse dont elle-même fut victime : la nymphe reprendra sa place dans le divin cortège, et l'Amour, pour lequel intercèdent les jeunes chasseresses, pourra du moins revoir l'Olympe et « sa mère aux cheveux d'or ».

En résumé, transformation complète de la donnée antique, combinaison de cette fable avec quatre épisodes empruntés tantôt à Molière (scène des portraits, scène des nymphes et de Gniphon), tantôt à Virgile (imitation de la sixième églogue), tantôt à une œuvre d'art contemporaine (tableau du sommeil d'Eros-Endymion). Il y a, comme on voit, un procédé curieux de contamination qui n'exclut pas une grande liberté à l'égard de ceux qu'on imite. Une autre comédie permet de voir jusqu'où va cette liberté, comment le poète, lorsqu'il ne fait pourtant que traduire en drame le récit d'un prédécesseur, corrige hardiment — et heureusement — son modèle. Tout le début de *Déidamia* suit pas à pas le texte de Stace, mais que de retouches de détail, que de mots malencontreux effacés, que de froids épisodes changés en scènes amusantes et gracieuses ! Au lever du rideau, Achille s'éveille ; sa mère lui dit pourquoi elle veut le cacher dans la maison de Lycomède ; le héros se révolte :

Cette âme impitoyable, les caresses de Thétis cherchent en vain à la

fléchir : ses prières ont contre elles le père d'Achille et son illustre nourricier et les sanglants débuts d'une âme héroïque[1].

Ce dernier vers sera longuement développé par Banville :

Quoi donc ! Moi dont les premiers jeux
Furent de terrasser, dans les antres neigeux,
Des louves, et qui fus instruit par le Centaure
A faire voir mes bras tout sanglants à l'aurore !
Moi qui perçais les ours de mes flèches d'airain !
Moi qui, sous le grand ciel redoutable et serein,
Dans mes deux mains d'enfant encor toutes petites
Emportais, pour jouer, les maisons des Lapithes,
Et qui, pour rafraîchir mes yeux jamais lassés,
Baignais mon large front dans les fleuves glacés,
Je me résoudrais, moi que le carnage affame,
A porter lâchement des parures de femme ! [C., 379.]

Thétis serait vaincue si, juste à ce moment, n'apparaissait au milieu de ses sœurs la belle Déidamia :

Comme Vénus, au milieu des Nymphes du vert Océan, les éclipse toutes, comme la haute taille de Diane surpasse celle des Naïades, ainsi brille Déidamia, reine du chœur adorable, faisant oublier la beauté de ses sœurs[2].

Même comparaison au début de la scène 3 :

Dieux ! quelle est cette vierge si belle ?
Telle, faisant éclore à ses pieds l'asphodèle,
Parut Cypris, et telle en nos bois Artémis
Accourt d'un pas léger. [C., 387.]

Thétis profite du trouble de son fils pour changer son vêtement en un vêtement féminin ; puis, en deux mots, — la scène est sobrement

1. Stace, *Achilléide*, I, 274 sq. :

Sic horrida pectora tractat
Nequiquam mulcens : obstat genitorque roganti
Nutritorque ingens, et cruda exordia magnae
Indolis.

2. *Ibid.*, I, 293-296 :

Quantum virides pelagi Venus addita Nymphas
Obruit, aut humeris quantum Diana relinquit
Naides, effulget tantum regina decori
Deidamia chori pulchrisque sororibus obstat.

indiquée, car elle deviendrait facilement ridicule, — elle enseigne à son fils comment il doit marcher et baisser les yeux. Malgré tout, la ruse pourrait être facilement découverte ; aussi, chez les deux poètes, Thétis, en confiant la prétendue jeune fille au roi Lycomède, essaiera d'expliquer certaines singularités qui donneraient l'éveil au moins attentif :

Roi, je te confie cette jeune fille, la sœur de mon Achille ; ne vois-tu pas comme son visage est farouche et comme elle ressemble à son frère ? Belliqueuse, elle demandait à porter sur ses épaules l'armure et l'arc et, comme les Amazones, se refusait au mariage. Mais j'ai bien assez de soucis pour mon fils : que celle-ci porte les corbeilles et les objets sacrés ; que tes soins contiennent l'indocile, qu'elle reste jeune fille jusqu'à l'âge de se marier et de sacrifier sa pudeur ; ne lui permets ni de se livrer aux exercices impudiques du gymnase, ni de parcourir les forêts. Elève-la dans ta maison, enfermée parmi les vierges ses pareilles. Aie soin, surtout, de l'éloigner du rivage et du port : tu as vu naguère les voiles phrygiennes ; les vaisseaux ont appris à passer la mer pour tromper la foi des serments [1].

Banville traduit fidèlement ce passage, en supprimant toutefois quelques traits fâcheux et trop appuyés :

Roi, je t'amène Iphis, la sœur de mon Achille.
Des Nymphes l'élevaient jusqu'à ce jour, dans l'île
D'Icos, mais quand sévit la guerre affreuse, ô Roi,
Je lui donne un plus sûr asile près de toi.
Vois ses yeux ! Vois son air indomptable et sauvage !
N'est-ce pas bien l'aspect farouche et le visage
De son frère ?...

1. Stace, *Achilléide*, I, 350-362 :

Hanc tibi, ait, nostri germanam, rector, Achillis
(Nonne vides ut torva genas aequandaque fratri ?)
Tradimus : arma humeris arcumque animosa petebat
Ferre et Amazonio connubia pellere ritu.
Sed mihi curarum satis pro stirpe virili :
Haec calathos et sacra ferat ; tu frange regendo
Indocilem, sexumque tene, dum nubilis aetas
Solvendusque pudor. Neve exercere protervas
Gymnadas, aut lustris nemorum concede vagari.
Intus ale et similes inter seclude puellas.
Littore praecipue portuque arcere memento :
Vidisti modo vela Phrygum : jam mutua jura
Fallere transmissae pelago didicere carinae.

Mais dompte cette ardeur, à mes désirs contraire,
Car c'est assez que j'aie à craindre pour son frère.
Qu'elle vive les jours de sa jeune saison
Parmi tes filles, sous tes yeux, dans ta maison,
Et qu'elle porte, au lieu des armes abhorrées,
Les corbeilles, les fleurs et les choses sacrées.
Qu'elle ne coure pas dans les noires forêts !
Et surtout, car plus tard tu t'en repentirais,
Défends-lui d'approcher du port et du rivage.
Déjà bien des vaisseaux, apportant le ravage
Dans quelque île paisible, ont parcouru ces mers... [C., 393.]

Dans la suite, il s'écartera davantage du poète latin ; il supprimera surtout le déplaisant récit des amours et de la grossesse de Déidamia, il remplacera par quelques jeux de scène amusants cette longue et froide énumération :

Si la caressante Déidamia n'avait calmé ses colères, ramené à chaque instant son vêtement sur sa poitrine découverte et sur ses bras ou sur ses épaules, ne l'avait empêché de sauter à bas du lit et de demander à boire trop souvent, n'avait replacé l'or qui retenait ses cheveux, dès ce moment [c.-à-d. pendant le banquet] Achille se serait révélé aux chefs argiens [1].

Comme si retenir Achille n'était pas au-dessus de toutes les forces humaines et même féminines ! Chez Banville, Déidamia se montre bien plus fine : sur son conseil, toutes les filles de Lycomède imitent leur prétendue sœur, vident comme elle d'un seul trait une énorme coupe, en tenant de virils et belliqueux propos ; comme elle, laissent les joyaux et les quenouilles pour saisir l'arc et le casque destinés à leur père. Ulysse est confondu :

Je m'y perds, nous n'avons ici que des Achilles ! [C. 416]

et le bon Diomède, qui ne voit pas plus loin que la manière forte, propose de tout enlever, père et filles, pour leur apprendre à ne pas

1. Stace, *Achilléide*, II, 93 :

Quod nisi praecipitem blando complexa moneret
Deidamia sinu nudataque pectora semper
Exertasque manus, humerosque in veste teneret,
Et prodire toris et poscere vina vetaret
Saepius et fronti crinale reponeret aurum,
Argolicis ducibus jam tunc patuisset Achilles.

être si discrets [C., 420]. On sait que le prudent roi d'Ithaque trouve à cette énigme une solution plus élégante.

Toute la seconde moitié du troisième et dernier acte est occupée par les adieux d'Achille et de Déidamia : Banville ici ne doit plus rien à Stace ; il a tiré de la vieille légende une conclusion toute personnelle. Cette conclusion sera étudiée plus loin en même temps que d'autres toutes semblables ; pour le moment, qu'il suffise de retenir ce fait curieux : dans *la Perle*, les deux premières scènes seulement sont traduites fidèlement de Shakespeare, tandis que, par la suite, on ne trouve plus qu'un emprunt d'une vingtaine de vers ; de même, dans *Déidamia*, le poète, suivant d'abord pas à pas celui dont il s'inspire, s'en écarte insensiblement et reprend sa liberté : ce respect du modèle est surtout un moyen habile d'imposer la donnée première au spectateur ; pour éviter toute discussion, l'auteur commence par présenter ses répondants et les nomme très clairement par leur nom : « Il est bien entendu, semble-t-il dire à son public, que je vous raconte une histoire vraie ; vous ne sauriez avoir aucun doute là dessus, puisque tel et tel vous l'ont racontée avant moi. » Le point de départ étant de la sorte bien fixé et bien admis, nous admettons sans peine que, de prémisses connues, soient tirées des conséquences nouvelles. Mais ce procédé offre encore un autre avantage qui n'est pas mince et que Banville, en particulier, se serait bien gardé de dédaigner : ces souvenirs, ces allusions ou ces imitations, ces rappels de mots célèbres ou de scènes connues contribuent certainement, et dans une large mesure, à mettre en communication la scène et la salle. Entre le poète et le spectateur — au moins le spectateur lettré — ce sont là comme des mots de passe auxquels se reconnaissent les « honnêtes gens » : nous sentons qu'il y a quelque chose de commun entre lui et nous ; ce n'est plus un étranger qui nous parle : si nous ne le connaissons pas encore, nous nous apercevons tout de suite — et c'est toujours une rencontre agréable — que nous avions, sans le savoir, les mêmes amis.

Toutefois le public lettré, capable de répondre à ces signes de reconnaissance, est extrêmement restreint : les comédies de Banville ne s'adresseront-elles qu'à ce public-là ? A. Vitu constate exactement le contraire à propos de cette même *Déidamia :*

Bien que de pareilles œuvres ne puissent être estimées à leur vérita-

ble valeur que par des juges préparés à les entendre par une haute culture intellectuelle et littéraire, le public tout entier s'est laissé saisir aux vives couleurs du tableau, tantôt pastoral et tantôt héroïque, qui passait sous ses yeux[1].

Cependant je ne saurais admettre, ni pour cette pièce en particulier, ni pour le théâtre de Banville en général, l'insuffisante explication de Vitu : que les « vives couleurs » du tableau, que la « splendeur pittoresque » de la mise en scène aient « séduit tous les yeux », rien n'est plus vraisemblable ; mais autre chose encore a dû prendre les spectateurs : ces héros grecs paraissaient justement animés des sentiments qui ne demandaient qu'à se manifester, qu'à vivre, au lendemain de l'Année terrible ; cette comédie antique était profondément moderne, mais elle n'était moderne qu'en exprimant un aspect éternel de l'âme humaine. Modernité, humanité ; l'une et l'autre se retrouvent dans tout le théâtre de Banville et c'est pourquoi il reste charmant, même joué dans des décors misérables, ou même sans décors du tout. Richement ou pauvrement présentée, sa comédie nous parle toujours de choses qui nous intéressent : c'est ce que le chapitre suivant essaiera de montrer, en étudiant la mise en œuvre de ces matériaux dont on vient de voir la nature et l'origine.

1. A. Vitu, *Les mille et une nuits du théâtre*, IV, 357.

III. — LA MISE EN ŒUVRE. — La modernité. — *Le Feuilleton d'Aristophane*. — L'actualité dans *la Pomme*, dans *Déidamia*, dans *Socrate et sa femme*. — Banville et l'érudition moderne. — *Gringoire* et l'édition de Gringore par Ch. d'Héricault. — Gringoire tient à la fois de Gringore et de Villon. — *Le Forgeron* et les mythologues. — Influence de Wagner et de H. Heine.

Philosophie du théâtre de Banville. — Faiblesse de l'homme, misère des êtres supérieurs. — *Florise* équivalent dramatique des *Exilés*.

Injustice de la critique pour ces comédies. — La rime riche et le comique rimé. — Que le théâtre de Banville n'est pas scénique, et que le public moderne est trop peu cultivé pour le comprendre. — Que ce théâtre est peu accessible au peuple.

On a vu plus haut que Banville, tout en exigeant que l'œuvre dramatique fût moderne, disait surtout ce qu'elle ne devait pas faire pour le devenir : il combattait la pseudo-modernité de Scribe et de ses continuateurs ; il se refusait à considérer les progrès de la machinerie et de la décoration comme un de ces perfectionnements que le véritable artiste ne saurait ignorer ; il interdisait même formellement les trucs compliqués et les échafaudages ambitieux ; mais il n'ajoutait pas grand'chose à ces opinions toutes négatives : c'est donc aux seules comédies qu'il faut demander en quoi il faisait consister la véritable modernité. Or, il n'y a, semble-t-il, que trois manières possibles d'être moderne : par le sujet qu'on traite, par la pensée et les sentiments, par le style ; s'il fallait en croire les feuilletons, cette dernière manière serait la seule bonne : mais les feuilletons, œuvre hâtive, où l'écrivain le plus sûr de lui-même risque toujours de forcer sa pensée, les feuilletons n'exagèrent-ils pas ? Les comédies ne sont-elles vraiment modernes que par leur style ? N'y retrouve-t-on rien des événements contemporains et des préoccupations du moment ?

Le Feuilleton d'Aristophane est la seule pièce « d'actualité » que Banville ait jamais écrite. Il est curieux de constater qu'il ne fut pas seul, à cette époque, à vouloir faire de la Revue un genre vraiment littéraire : les Goncourt l'avaient essayé l'année précédente, mais le Théâtre-Français avait refusé leur pièce. Notre poète, plus heureux, fut joué à l'Odéon, le 26 décembre 1852, et tint l'affiche jusqu'au 10 janvier suivant ; c'est peu, sans doute, mais c'est encore beaucoup pour cette fantaisie médiocrement amusante

qui n'annonçait nullement les charmantes œuvres composées plus tard. La presse, en général, garda le silence ; seul, le PARIS du comte de Villedeuil consacra deux articles au poème de son collaborateur. Jamais peut-être l'adage « qui aime bien châtie bien » ne fut mieux vérifié : le compte rendu de Xavier Aubryet, le 31 décembre 1852, et l'article du comte de Villedeuil, le 13 février 1853, sont l'un et l'autre extrêmement sévères ; ce sont néanmoins deux pages de fort clairvoyante critique, en dépit de quelques rigueurs excessives ; peut-être contribuèrent-elles à détourner Banville d'une tentative qui ne pouvait réussir.

La première scène d'une revue doit être obligatoirement consacrée au choix du compère et de la commère ; nous voici donc transportés « à Athènes vers la fin de la quatre-vingt-dixième Olympiade ». Aristophane est triste et découragé : il sent qu'il a épuisé « tout ce que son cœur avait d'ardeur et de poésie » ; comme il ne veut pas ressembler à ces « bavards tragiques », à ces « corrupteurs de l'art »

> ... qui, exténués de fatigue et d'impuissance, déchirent encore les cordes de la lyre muette sous leurs doigts [C., 7],

il préfère quitter Athènes pour jamais, malgré les supplications de tout le peuple. Mais à ce moment Thalie apparaît et, pour le consoler, pour lui montrer « que l'on n'a jamais épuisé la matière quand il s'agit de représenter des hommes » [C., 9], elle « l'initie aux secrets d'un autre âge », elle lui fait voir le Paris de 1852. De par la déesse, Aristophane devient le journaliste Vernin, et l'esclave Xanthias devient l'huissier Piffard ; chez le journaliste, comme autrefois chez le rédacteur du *Mercure galant*, défilent toutes les actualités : Réalista-Courbet et Tempesta-Berlioz, le chemin de fer de ceinture, le mélodrame, les romans de George Sand, *la Dame aux Camélias* ; puis, comme il faut une apothéose pour finir, Thalie, dont l'humeur est décidément fort voyageuse, transporte son poète à l'Exposition de Londres et fait apparaître la Fée du palais de cristal.

L'idée première de la pièce est nettement condamnée par X. Aubryet :

> *Le Feuilleton d'Aristophane* est tout d'abord un titre douteux. Cet amalgame d'un ordre d'idées antique et d'un ordre d'idées moderne a l'intention de produire un disparate amusant et n'arrive qu'à choquer.

Cela ne paraît pas très juste ; peut-être même pourrait-on reprocher à Banville de n'avoir pas conservé d'un bout à l'autre de la pièce le caractère antique de son « compère » : pourquoi ressusciter en effet un Athénien du ve siècle, si on l'habille d'un habit bleu à boutons d'or et si on lui fait fumer des cigares ? Le personnage est symbolique, à la vérité : le poète, et surtout le poète satirique, le poète qui raille sur la scène ses contemporains, trouvera toujours de quoi chanter et de quoi railler ; la Poésie éternelle a devant elle la vie éternellement renouvelée : telle paraît bien être, d'après le prologue, l'intention de Banville ; mais n'est-ce pas une intention trop ambitieuse pour un genre purement fantaisiste, et nécessairement bouffon ?

Une revue est une chose essentiellement monstrueuse qui n'est supportable qu'à la condition d'être énormément amusante. Une revue faite en vers et à un point de vue sérieux ne peut jamais être que fort ennuyeuse.

Ainsi parlait, avec raison, le comte de Villedeuil ; si l'on recule devant le mot « impossible », du moins doit-on reconnaître qu'il faudrait, pour faire entrer une idée sérieuse dans une revue, infiniment d'adresse, de savoir-faire, de discrétion, et toutes sortes de qualités exquises, qui mériteraient d'être mieux employées.

On peut passer rapidement sur les critiques adressées au style de la pièce ; X. Aubryet se moque de l'Odéon qui est « la clé de l'Académie » et déclare, non sans raison, que M. Fichet lui-même n'accepterait probablement pas cette métaphore : encore qu'on n'ait guère le droit de railler le style d'autrui, quand on parle soi-même « d'amalgamer des ordres d'idées », il faut reconnaître que le style du *Feuilleton d'Aristophane* est faible, surtout dans l'édition originale : Paris est appelé

... l'Athène d'un autre âge,
Cerveau de l'univers qu'enveloppe un orage [1] ;

la locomotion devient

Le Pégase enchanté dont Watt est le Phébus [2] ;

1. Scène 2, p. 16 :

... L'Athènes rajeunie,
Titan dont l'univers subit l'ardent génie.

2. Scène 7, p. 29 :

Le Pégase effrayant lancé comme un obus.

les drapeaux des Invalides sont désignés par une périphrase dont l'abbé Delille eût sans doute été jaloux :

Ces signes des batailles
Troués par les entailles
Que laissent aux pennons
Les durs canons [1] ;

et les bienfaits des chemins de fer sont célébrés dans cette strophe étrange :

... chaque rail est la porte
Par où vient à nos bazars
La cohorte
Des huîtres et des homards [2].

Ce sont là de petites maladresses dont il ne faut pas exagérer l'importance ; elles auraient suffi, à la vérité, pour compromettre le succès d'une innovation que pouvait, seule, imposer une œuvre parfaitement écrite ; mais, à côté de ces fautes de style évitables, il en est d'autres auxquelles était fatalement condamnée la revue, telle que Banville la concevait ; la faiblesse de l'exécution ne fut pas la seule cause de son échec.

Les deux critiques de Paris insistent avec raison sur deux scènes fâcheuses, celles qui prétendent railler Courbet et Berlioz. Ils leur reprochent d'être profondément injustes et de manquer absolument d'à-propos : on les croirait, dit X. Aubryet, écrites en 1850 :

Pour quelle raison Courbet figure-t-il dans la revue de 1852? Il y a deux ans de la grande clameur qu'il a soulevée... et j'achevais à peine ma rhétorique lorsque les petits journaux turlupinaient la musique de Berlioz.

Un peu plus haut, il avait fait une allusion assez cruelle à la comédie des *Philosophes :*

Réalista n'est autre que le fac-simile de Courbet devenu la victime

1. Scène 22, p. 73 :

Leurs pourpres envolées
Qui parmi les mêlées
Montraient leurs plis vermeils
Aux grands soleils.

2. Scène 9, p. 39 :

... chaque rail vers nous porte
Avec les plus chauds Pomards
La cohorte
Des huîtres et des homards.

expiatoire du réalisme. Aristophane s'indigne ; aussitôt une Muse récite une ode sur *le beau dans l'art*, et Courbet, honni, se retire honteusement. C'est l'histoire de Palissot avec J.-J. Rousseau ; et Palissot en fut pour sa courte honte.

De son côté le comte de Villedeuil a beau déclarer que Banville « emprunte ses défauts à l'amour excessif de ses plus brillantes qualités », que le poète « a pris dans l'étude de l'antiquité un sentiment exquis de la perfection » et que « la rigueur de ses jugements vient de là », quelque désir qu'il éprouve de ne pas se montrer sévère à l'égard d'un collaborateur, il se refuse à « abandonner Courbet » :

> C'est à tort que l'on accuse l'école réaliste d'avoir pour idéal le laid... M. Courbet fait des paysans laids ; mais les paysans ne sont pas beaux. Je ne leur reproche pas leur laideur, mais de ce qu'elle n'est pas leur fait à eux, elle n'en est pas moins un fait.

Ces critiques ne sont que trop fondées, mais un peu incomplètes aussi : Banville pouvait-il n'être pas injuste ? pouvait-il s'en tenir aux actualités de l'année ? Je ne le crois pas, et c'est là justement qu'apparaît le vice radical de sa tentative.

Si la principale qualité d'une revue est de parler au public de choses qu'il connaît bien, il est évident qu'elle ne peut reproduire dans ses satires que les griefs du public contre tel homme du jour, telle œuvre ou telle institution. Or la masse a toujours tendance, principalement lorsqu'il s'agit d'art, à rendre les maîtres responsables des excès de leurs disciples ; ce n'est point d'hier qu'on reproche à Ronsard le jargon du Bartas. D'autre part le profane, incapable de juger, se borne à répéter les formules qui l'ont frappé, formules souvent inventées par des critiques plus curieux de faire des mots que de penser juste ; et qui peut dire à quel point ces jugements tout faits, ces aphorismes pour conversations mondaines, ces éternels « tarte à la crème » se transforment et s'altèrent, à circuler sans relâche dans la foule des ignorants ? L'auteur de revues est l'esclave de la pensée de son public, et cette pensée est, presque toujours, banale, injuste, peu éclairée, bassement ironique et jalouse à l'égard des talents qui la dépassent ; d'ailleurs, très mal informée de tout ce qui concerne l'art et les artistes, ne connaissant guère que l'œuvre à scandale, l'œuvre applaudie sans raison, l'œuvre sifflée sans justice. Mais quand la Muse de la

peinture, dans *le Feuilleton d'Aristophane*, faisait allusion au sculpteur Pradier qui venait d'exposer sa célèbre Sapho, ou au dessinateur Johannot qui venait de mourir, combien de gens dans la salle étaient capables de comprendre? Pour être entendu des autres, il fallait bien revenir sur les « affaires » célèbres, fussent-elles déjà de vieilles histoires. Et si le public avait été capable de s'intéresser à de sérieuses discussions artistiques, s'il avait été suffisamment instruit de la plus récente actualité, aurait-il pu rire de choses qui n'ont rien de risible en soi? Banville, sur ce point, s'est lourdement trompé; loin d'être le seul genre possible de comédie moderne, la revue est le pire de tous, car elle ne peut vivre que des banalités de l'année. Amusette d'une heure, dont on rit en petit comité, ou bien prétexte à décors somptueux, à calembours audacieux, à costumes plus audacieux encore, elle ne saurait devenir un genre littéraire, ni surtout un genre poétique. Banville persista dans son erreur, puisqu'en 1875 il parlait encore avec estime de « ce vieillot examen de conscience que marmotte chaque année qui meurt »[1]; étrange parti-pris chez un artiste si fin et si clairvoyant! Du moins sa tentative n'eut pas de lendemain; il renonça pour toujours à cette tâche impossible : la récapitulation spirituelle et poétique des événements de l'année devant un public de théâtre.

Toutefois il se peut que, de temps en temps, les circonstances rendent une certaine actualité à des sujets qui n'en ont pas par eux-mêmes. Lorsqu'en 1864, *la Belle Hélène* renouvelle les plaisanteries sacrilèges d'*Orphée aux enfers*, *la Pomme*, représentée l'année suivante, a bien l'air d'une protestation contre le comique parfaitement inepte d'Offenbach et de ses librettistes; surtout les vers héroïques de *Déidamia* pouvaient paraître absolument modernes en 1876, alors que les plaies de la guerre étaient encore mal cicatrisées, qu'on pouvait même redouter de nouveaux conflits, et qu'on sentait plus fortement que jamais la nécessité du sacrifice et de l'abnégation. Lorsque la ruse d'Ulysse a découvert enfin Achille, Déidamia, maintenant épouse et mère, voudrait le retenir; mais le héros résiste :

> ... cette Hélène à qui je veux sacrifier
> La vie, avec raison tant chérie et vantée,
> Ce sont les Dieux, et c'est la patrie insultée... [C., 440.]

1. X. Aubryet, dans Paris, *loc. cit.*

et la jeune femme, cessant de le supplier, lui répond :

Va combattre et mourir ! Cette route est la tienne.
Les fils des Dieux n'ont plus rien qui leur appartienne,
Et, prêts à succomber dans la jeune saison,
Ils n'ont pas de famille et n'ont pas de maison.
Prenant leurs jours, ainsi qu'une amante jalouse,
La Patrie au divin sourire est leur épouse.
La gloire est le seul bien de quiconque est né roi,
Car celui-là se doit à tous, et c'est pourquoi,
Afin qu'à son aspect la vertu se devine,
La lame de l'Epée en sa forme divine
Est pareille à la feuille austère du laurier.

Certainement, de pareils vers, de même que le discours de Socrate, étaient infiniment plus « actuels » en 1876 que ne pouvaient l'être, en 1852, les plaisanteries sur *les Demoiselles du village*. Sans parler un seul instant du dernier succès ou du dernier scandale, ces comédies sont modernes, parce qu'elles éveillent chez les spectateurs les mêmes sentiments que la réalité présente.

Seulement ce procédé ne peut être d'un emploi fréquent : il faut une polémique bien retentissante pour que le public puisse comprendre les allusions du poète ; il ne semble pas que les contemporains aient saisi la véritable intention de *la Pomme*, qui pourtant ne me semble pas douteuse. Quant aux deux autres comédies, elles doivent leur « modernité » aux terribles secousses que la France venait de subir ; ce serait un grand malheur pour la comédie, s'il lui fallait attendre et souhaiter de pareilles occasions ! D'autre part, les adieux d'Achille et de Déidamia exaltent le patriotisme, le renoncement, l'amour de la gloire plus fort que l'amour de la vie, sentiments éternels que nous ne sommes pas choqués de trouver chez des héros de légende grecque ; au contraire, dans *Socrate et sa femme*, il s'agit d'une question tout à fait particulière, d'une « actualité » au sens le plus étroit du mot : nous sommes un peu étonnés de la retrouver au pied de l'Acropole. Sans doute le poète a fait des prodiges d'adresse pour rendre cet épisode vraisemblable : la situation d'Athènes et celle de Paris prêtaient à des rapprochements nombreux et faciles, il n'en a négligé aucun ; quand il a fait une allusion un peu trop précise à notre histoire, il s'est empressé de nous ramener à l'antique : les deux vers fameux,

Et plus d'un tomba jeune et l'œil étincelant
Dont une muse avait baisé le front sanglant,

rappellent évidemment la mort d'Henri Regnault; mais, tout de suite après, nous revenons aux guerres médiques :

> Et ce fut un soldat fidèle, cet Eschyle
> Dont la tombe ne dit qu'un mot, selon ses vœux,
> C'est qu'il fut bien connu du Mède aux longs cheveux.

Surtout, dans une pièce ayant pour héros Socrate, le spectateur voulait voir le philosophe au milieu de ses disciples ; c'était la scène attendue, exigée, et c'est pourquoi nous ne sommes pas tentés de la trouver trop artificielle ; mais il fallait une habileté consommée et des circonstances particulièrement favorables pour accomplir un pareil tour de force. Des prouesses de ce genre se renouvellent difficilement.

Il est encore un autre moyen de paraître moderne : c'est d'emprunter des sujets, des personnages, des épisodes aux plus récents travaux de l'histoire et de l'érudition. Les lettrés seront seuls, il est vrai, à pouvoir apprécier ce genre de mérite, mais ce n'est peut-être pas une raison pour le dédaigner. *Gringoire* nous offre un exemple curieux de la manière dont Banville utilise les matériaux de cette sorte ; au premier abord, il peut sembler étrange de parler d'histoire à propos d'une œuvre qui débute par un formidable anachronisme ; même on objectera que, pour tout le monde, le gueux sans coiffe ni semelle gracié par Louis XI s'appelle François Villon et ne saurait s'appeler autrement ; cependant les difficultés disparaissent dès qu'on ouvre l'édition de Pierre Gringore publiée, en 1858, dans la Bibliothèque elzévirienne, par Ch. d'Héricault. On trouve dans l'Introduction le parallèle suivant entre le poète du *Grand Testament* et le poète des *Sotties :*

> Gringore est, après Villon, le plus grand poète de la fin du Moyen-Age. C'est un esprit d'une autre trempe à coup sûr et peut-être d'une nature supérieure, plus vaste et plus profond, plus varié, plus réfléchi, mais moins limpide, moins personnel, moins énergique. Villon écrivait, comme il eût fait un bon tour de friponnerie, finement, dextrement, joyeusement,... sa littérature n'est qu'une satisfaction de son activité naturelle : c'est une *repue franche* en rimes, un loisir d'une espèce particulière : et toute sa vie du reste n'a été qu'un loisir, une indocilité constante contre la morale et contre la société. Il écrit donc pour lui seul, pour satisfaire ces voix gentilles qui s'élevaient de son esprit aux moments de repos, avec une harmonie que ne contentaient pas les hurlements de ses amis les *tirelaines*.
>
> Gringore écrit pour les autres ; il veut prouver et instruire.

Et plus loin :

Il était né de la politique de Louis XI ; c'est l'écho de ce temps, et c'est en lui qu'il faut étudier ce qu'est la bourgeoisie dans la littérature. Pleine de bonhomie, joviale et malicieuse, religieuse et morale au sein de la famille, naïvement brutale et sarcastique, abondante en proverbes et conteuse au coin du feu, grave et discuteuse au dehors, étroite d'idées en politique, active, habile en administration et luttant âprement contre les chances contraires, telle avait été, jusque-là, la bourgeoisie française et c'est elle que Gringore représente simplement, mais grandement, dans sa vie et dans sa littérature [1].

Or, qu'a voulu faire Banville dans sa comédie? Symboliser le Poète, c'est-à-dire, selon la formule des *Cariatides* et de tout le romantisme, l'être misérable, haï des philistins (représentés ici par le sinistre Olivier), et qui pourtant, par la toute-puissance du génie, se fait aimer, sort victorieux de toutes les luttes contre le mal et fait même, parfois, entendre aux maîtres de la terre « de grandes et de terribles leçons » ; ni Gringoire, ni Villon ne réalisaient suffisamment ce type idéal, mais tous deux s'en rapprochaient par quelque endroit : il fallait donc fondre les deux personnages en un seul, et Gringoire seul, beaucoup moins connu que Villon, pouvait donner son nom à l'être de raison créé de la sorte.

Le poète des « repues franches » n'aurait pu prétendre être « celui qui jadis entraînait sur ses pas des armées et leur donnait l'enthousiasme qui gagne les batailles héroïques », ni celui qui souffre les douleurs de tous les misérables et pleure les larmes de tous les déshérités. Au contraire, ce poète « qui veut prouver et instruire », ce poète patriote — le mot est de Ch. d'Héricault et fut utilisé par Banville [2] — ce poète-là pouvait parler avec orgueil du rôle social de la poésie. Puis, quelle invraisemblance que de marier Villon, ce bohème, à la fille d'un riche bourgeois ! Au moins, lorsqu'il accepte Gringoire pour gendre — un peu malgré lui, c'est vrai, — Simon Fourniez accueille un homme qui représente « simplement et grandement » les vertus de la bourgeoisie. Comment nous montrer Villon refusant le salut qu'on lui offre, lui qui, toute sa vie, profita de la clémence royale pour esquiver le gibet? Au contraire, Gringoire, qui se tait précisément parce qu'il se voit aimé

1. Introduction aux *Œuvres de P. Gringore*, p. XIII et XVII.
2. *Ibid.*, p. XXV. Cf. sc. 4, p. 31.

de la belle et riche Loyse, était vraiment un brave, qui avait fait ses preuves au feu ; son éditeur ne manquait pas de le rappeler [1].

Mais il manque deux choses à Gringoire : la pauvreté et l'énergie. C'est justement ce que Villon pouvait fournir : il avait été gueux, il avait cent fois risqué la hart, il n'avait jamais cessé d'être un paria, un exilé ; et quant à l'énergie villonienne, Banville l'a très heureusement rappelée dans cette amère *Ballade des pendus,* bien supérieure à ses *Ballades joyeuses*. Enfin il a fait de son Gringoire un contemporain de Louis XI, comme Villon ; mais, puisque la bravoure, l'héroïsme même doit être une des vertus du poète, que pouvait-il imaginer de plus saisissant que de le mettre face à face avec le terrible prince qui pardonnait rarement, et Olivier le Diable qui ne pardonnait jamais ? Au fond l'anachronisme est-il si grave ? Ce même chanteur irrévérencieux et famélique dont le roi dira : « Il y a là un homme » [G., 38], ses éditeurs n'avaient-ils pas dit de lui, quelques années auparavant : « il est né de la politique de Louis XI » ? Ils étaient faits l'un et l'autre pour se retrouver et se comprendre. Ainsi l'érudition contemporaine fournissait à Banville non seulement un héros, mais même une raison plausible pour justifier les libertés grandes qu'il prenait avec la chronologie !

Parmi toutes les sciences qui pouvaient lui être de quelque secours, il en est une aux progrès de laquelle il s'intéressait vivement : c'est l'histoire des mythes hellènes. Les noms de Kreutzer, d'Alfred Maury, d'Emile Lamé, de Louis Ménard reviennent à plusieurs reprises dans ses feuilletons ; il parle de leurs travaux avec admiration. il souhaiterait qu'ils fussent mieux connus des contemporains. Deux choses paraissent l'avoir frappé surtout : c'est d'abord que les mythographes ont fait comprendre la valeur symbolique de tous ces personnages, dieux ou héros, en qui les Grecs

> ... personnifiaient les harmonies de la nature, les Lois modératrices domptant les Energies premières. [N., 21 janvier 1878.]

C'est ensuite l'espèce de réconciliation qu'ils ont rendue possible entre le polythéisme grec et le christianisme : d'après Banville, ils auraient démontré que le christianisme pouvait « se greffer facilement sur les croyances héroïques des Hellènes », qu'il avait emprunté à la Grèce sa morale « de douceur et de charité » si

1. P. XVIII.

contraire à l'idée israélite de « Jéhovah exterminateur implacable » [N., 22 juillet 1872], du dieu « pareil au simoun du désert ». Théorie peut-être aventureuse, mais intéressante, qu'on retrouve dans le poème du *Forgeron*.

Dans ces « scènes héroïques » qui sont probablement son chef-d'œuvre, Banville a raconté à sa manière la naissance de Vénus et son mariage avec Vulcain, en s'inspirant de nombreuses fables antiques, mais en faisant d'abord ressortir la valeur symbolique des personnages, et en montrant aussi, après la victoire de la Loi sur les Forces aveugles et anarchiques, la victoire de l'Amour et de la Pitié sur la Loi même, c'est-à-dire montrant le christianisme en germe dans les mythes gracieux ou grandioses d'Hellas. Dès le début nous sommes en plein Olympe, dans les palais féeriques dont les mortels ne peuvent ni connaître, ni même imaginer les splendeurs ; les Titans viennent d'être vaincus, la nature entière est domptée, c'est maintenant le règne de Jupiter, c'est-à-dire de la Règle ; Junon annonce à Pallas et à Diane que l'humanité sera désormais docile, soumise au joug, car elle a oublié l'art et l'héroïsme :

> Résignés au labeur, à la mort, à la vie,
> Ils se traînent, pareils à la bête assouvie,
> Ayant oublié l'ode et les nobles travaux. [F., 221.]

Jupiter survient et raconte à son tour que le plus redoutable de ses ennemis est captif : Eros, né de l'œuf sans germe enfanté par la Nuit, Eros, qui donnait aux hommes « le courroux sacré qui fait les Dieux », est maintenant abattu, jeté

> Sous la masse d'un mont farouche, sous l'Œta...
> Dans son cachot fermé les hydres le dévorent ;
> Il est hideux, souillé de terre, plein de sang,
> Et des serpents visqueux, acharnés sur son flanc,
> Cependant qu'il renaît de mille funérailles,
> Lui déchirent le foie et mangent ses entrailles. [F., 225.]

Ce rappel du supplice de Prométhée indique la véritable nature d'Eros : comme son frère, le « noir Titan » qui vola le feu du ciel [F., 229], c'est un dieu doux et compatissant aux hommes, un dieu qui les relève et les console, qui peut même les élever au-dessus d'eux-mêmes, et c'est pourquoi les Olympiens le haïssent, l'emprisonnent, et tremblent aussi, dès qu'ils apprennent son évasion.

Car le captif n'a pas tardé à briser ses liens ; tandis que Jupiter se vantait, avec un fol orgueil, de l'avoir pris et vaincu, un chant immense et formidable montait jusqu'aux demeures divines ; le dieu Titan, salué de la sorte par la nature entière, s'est enfui jusqu'au cap Malée ; puis, avant de prendre son vol à travers les espaces infinis, il a secoué dans la mer le sang de ses blessures : aussitôt les flots se couvrent d'une blanche écume, une divinité splendide et vierge en jaillit : c'est Chrysis Aphroditè, c'est la Beauté. Elle paraît devant le trône de Jupiter, elle brave sa colère, car elle est la fille des vaincus, et, en même temps, la vie débordante et féconde, toujours en révolte contre la « stupide règle ». Jupiter pardonne à ce défi hautain, mais la règle n'en a pas moins triomphé avec lui : la nouvelle venue devra s'y soumettre et choisir, avant le soir, un époux.

Alors commence une série de scènes où le lyrisme puissant s'éclaire à chaque instant d'un sourire, où Pindare s'unit à Aristophane, voire à Lucien. Pallas et Diane font à la jeune déesse l'éloge de la chasteté, en une scène qui serait presque bouffonne, si elle n'était habilement relevée. Après deux strophes héroïques de la vierge chasseresse et de la vierge guerrière, Banville indique discrètement chez les deux déesses quelques travers de femmes et même de vieilles filles : Pallas, comme Armande, voudrait

> Laisser] aux animaux tous les vils appétits
> Avec le soin grossier d'allaiter leurs petits [F., 252] ;

et Diane trouve, de son côté, que le mariage est passé de mode. Vénus leur répond d'abord sur un ton railleur qui n'a rien d'olympien :

> Je vous entends. L'amour
> Offre d'humbles plaisirs qui ne sont pas les vôtres.
> A merveille. Mais n'en dégoûtez pas les autres.

— Mais l'amour, répond Minerve, aboutit, en somme, à la pire souillure ! Sur ce trop chaste argument, la scène rebondit tout à coup et repart d'un bel élan lyrique :

VÉNUS

> Cette souillure, c'est l'universel baiser !
> C'est le souffle par qui tout se laisse embraser,

Le mien ! Le feu par qui tout brûle, c'est mon âme !
Je suis désir, amour, baiser, délire, flamme,
Et l'hymen triomphal des baisers infinis,
Le murmure des bois, ce que chantent les nids,
C'est moi. Pour le bonheur que vous dites suprême
Je ne puis pourtant pas me renier moi-même.
Dans l'éblouissement des choses je me vois,
Et toute chair s'éveille à mon souffle. A ma voix
L'hymen des flots sourit dans la mer gémissante
Et je ne prétends pas être plus innocente
Que les oiseaux charmés dans les nids querelleurs,
Et que les lions, ni plus chaste que les fleurs ! [F., 255 sq.]

Diane a beau recourir aux subtilités métaphysiques, demander à l'indocile Anadyomène de n'être que « la grande âme des choses », c'est peine perdue : Vénus veut aimer « comme une femme ». De leur côté, tous les immortels désirent Vénus ; l'altière et jalouse Junon l'a dit, assez brutalement même, dès la première scène :

Cette amante sans frein, qui se prétend déesse,
Vient à peine de naître, et d'un sang odieux,
Parmi la vile écume, et déjà tous les Dieux
Insultent à la fois votre gloire et la mienne
Et sont comme des chiens autour de cette chienne ! [F., 233.]

Voici d'abord Bacchus et Apollon qui la supplient tour à tour. Mais Vénus n'aime que l'homme « toujours maudit et châtié » [F., 243] : elle n'épousera donc que le Dieu, s'il en est un, qui fut bon pour les hommes. « Je suis le Vin, dit Bacchus,

Et je me suis offert moi-même en sacrifice.
Et j'ai pu dire à l'homme, ouvrant pour lui mon flanc :
Nourris-toi de ma chair vivante et bois mon sang !
Je parfume à la fois sa lèvre et sa narine,
Et lorsque je renais, brûlant, dans sa poitrine,
L'homme, que le doux vin ranime de son feu,
Grandit et ne sent plus sa misère. Il est dieu.

« Moi, dit Apollon, je suis le Rythme, l'harmonie universelle ; j'ai la Lyre, la toute-puissante Lyre qui conduit le chœur des mondes ! » Mais qui donc a fait la lyre, qui donc a ciselé la coupe ? — C'est Vulcain, le dieu de Lemnos... « Vulcain ! » répète Vénus.

Jupiter vient lui offrir de prendre la place de Junon ; elle l'écoute avec une patience ironique et lui répond, dans le plus pur parisien : « J'entends. Prenez mon aigle ! » [F., 261.] Mais au lieu de consentir, elle le contraint à d'humiliants aveux : elle l'oblige à confesser les noms de toutes les amantes qu'il abandonna, et la liste occupe huit vers entièrement composés de noms propres ! « Et moi ? » réplique-t-elle, « tu m'oublieras et me dédaigneras comme les autres ! »

Oui, Vénus, diras-tu, ne fut pas inhumaine ;
J'ai connu quelque part cette anadyomène !
D'autres vierges alors te feront délirer ;
Tu les illustreras, et moi, pour éclairer
Ces nobles jeux, tandis que tomberont leurs voiles,
Si tu veux, je tiendrai dans mes mains des étoiles ! [F., 260.]

Il est vrai que Jupiter a coutume de placer parmi les constellations les amantes qui ont cessé de lui plaire, mais la réplique de Vénus fait allusion en même temps à une bien vilaine expression fort moderne ; nous sommes sensiblement plus près de Heine que d'Eschyle : il est temps de remonter dans l'azur.

Jupiter croit vaincre en faisant valoir sa toute-puissance, mais Vénus ne s'en laisse pas imposer : la victoire du maître n'est pas complète, puisque l'Amour a brisé ses liens. La déesse née de son sang prédit la revanche du grand vaincu, la venue du Dieu nouveau devant qui les Olympiens s'évanouiront en fumée :

Un Dieu va naître, un Dieu de douceur et d'amour,
Qui sur eux étendant ses deux mains adorables,
Apportera la paix à tous les misérables,
Et qui, pour les guérir de leur cruel tourment,
Dira de sa voix douce : Aimez-vous seulement.
Alors, sentant mourir ton âme consumée,
Tu pourras voir tes Dieux se dissoudre en fumée,
Et tu disparaîtras devant l'homme ébloui,
Pâle fantôme dans la brume évanoui. [F., 263.]

D'ailleurs, l'arme victorieuse du Maître est l'œuvre d'un autre, l'œuvre de Vulcain.

Demeurée seule, la déesse, en un monologue lyrique, pareil à ceux de Rodrigue, de Polyeucte, et de Florise aussi, se demande

Quel est ce Dieu hardi, maître et vainqueur du feu,

et pourquoi il reste invisible, lui, l'artiste qui cisela la coupe, qui courba l'arc et la lyre, qui forgea l'égide et la foudre. Puis, sans transition, nous revenons à la comédie familière, lorsque entre Mercure. Il allait — bien entendu — implorer à son tour la belle déesse ; mais elle ne lui en laisse pas le temps : « Je veux voir Vulcain », lui dit-elle aussitôt. Mercure est un moment désappointé ; toutefois il prend vite son parti, car ses fonctions l'ont rendu philosophe et psychologue :

> Comme c'est moi qui guide, avec ma verge d'or,
> Les âmes en enfer, vers les deuils ou les fêtes,
> J'ai pu savoir comment ces bêtes-là sont faites [F., 268] ;

Il sait que son tour viendra, et en attendant, il conduira Vénus sans se faire prier. Même, comme il connaissait déjà son désir, il a envoyé les Grâces à Lemnos pour servir leur maîtresse à son arrivée.

Comme la précédente, la scène 5 s'ouvre par un chant lyrique : les trois Grâces chantent en *terze rime* la gloire de la déesse au front d'or, qui bientôt va paraître dans la demeure de basalte qu'habite l'ouvrier divin. Les voici tous deux face à face : Vulcain fait asseoir Vénus sur le trône de cuivre couvert d'une peau d'ours noir et lui dit « son aventure sombre » :

> Je suis affreux, je suis boiteux, je suis difforme,
> Sombre géant velu comme l'ours dans les bois,
> Et les fauves lions auraient peur de ma voix [F., 275] ;

ni sa mère ni son père ne l'ont aimé ; il fut bourreau après avoir été victime. Mais pour expier le crime dont il fut le complice, il a juré d'aimer les hommes ; c'est lui qui leur fit connaître la charrue et les arts du feu, c'est grâce à lui qu'ils ont le pain et la joie. Vénus a déjà trouvé le Dieu compatissant qu'elle cherchait ; mais, à son tour, elle va être conquise : tandis que les autres Dieux la fatiguaient de leurs soupirs, le grand artiste ciselait dans l'ombre, avec amour, les Joyaux : sur un signe, les Grâces apportent le riche coffret qui les renferme, et, lorsque diadème, bracelets et pendeloques ont paré la déesse, elles la conduisent dans la salle qui renferme la merveille suprême, la ceinture irrésistible faite de diamants bleus et d'aigues marines. Ainsi l'artiste qui fit les attributs glorieux ou formidables des Dieux, a composé encore ce poème d'or et de pierreries en

l'honneur de la Femme ; puisque le temps fixé par Jupiter est écoulé, c'est le Forgeron que Vénus prendra pour époux :

Donc le Travail, qui montre une âpre cicatrice,
Epouse avec amour la Force créatrice.
Malgré la nuit qui dort en ses replis hideux,
Ils aviveront la lumière, et tous les deux,
Ils sauront, avec une ardeur inassouvie,
Créer la vie et les images de la vie.
Et maintenant héros, poètes, ouvriers,
Hommes mortels, ô vous qui vous enivriez
D'espoir, pâle troupeau courbé sur tes misères,
Epouvanté, rongé de crimes et d'ulcères,
Qui, n'oubliant jamais le but essentiel,
Restes grand, malgré tout, par l'appétit du ciel ;
Malgré le noir Destin, redoutable et féroce,
Malgré la Loi sans yeux, malgré la Règle atroce
Qui jettent sur tes pas la douleur et l'effroi,
Tandis que penseront et veilleront pour toi
Le Forgeron de l'or et l'Anadyomène,
Puisses-tu refleurir par nous, ô race humaine ! [F., 289.]

C'est sur cet hymne de joie que s'achève ce magnifique et curieux poème.

On peut voir, d'après ce résumé, que sa modernité consiste d'abord en une connaissance approfondie des mythes grecs. Les Dieux y sont représentés avec la physionomie complexe que leur a donnée la séculaire accumulation des légendes antiques : Bacchus n'est pas seulement le Dieu de l'orgie,

... entouré d'un troupeau
De femmes, dont le vent aigu rougit la peau,
De Ménades hurlant, d'Evantes forcenées,
Frappant les airs de leurs chansons désordonnées [F., 245] ;

c'est aussi le Zagreus des mystères, le Dieu torturé, dont le sang coule de la grappe ; il se moque, non sans pédantisme, de son rival, le Dieu des faiseurs de vers :

Tes amantes, c'est la Rhythmique et la Métrique ;
C'est l'Ode s'envolant dans sa fureur lyrique ;
C'est l'Arsis et c'est la Thésis, dont le ton dit
Quand le pied du danseur frappe à terre ou bondit [F., 246] ;

mais Apollon rappelle tout de suite à son malveillant adversaire qu'il est le Soleil, c'est-à-dire la Lumière et la Vie ; qu'il est le Dieu guérisseur qui dessèche les fanges pestilentielles :

Dans les marais couverts de hideuses cuirasses,
Rampent de verts dragons et des hydres voraces,
Et c'est moi qui les tue avec mes flèches d'or [F., 247] ;

et s'il est le Dieu du rythme, c'est que le rythme est la loi du monde :

Aphrodite, la Lyre est tout...
Elle règle le temps, les mois, les jours, les heures. [F., 248.]

Ce n'est pas arbitrairement enfin que Banville le met aux prises avec Bacchus : les deux divinités ne sont-elles pas en rapport étroit, ne sont-elles pas également des divinités inspiratrices, et l'art antique ne les a-t-il pas représentées ensemble, se donnant la main au pied du palmier de Délos ?[1]

Mercure est bien le Dieu effronté que l'on connaît le plus généralement : le ton sur lequel il parle à Vénus est tout à fait significatif ; c'est aussi le Dieu malin, l'orateur avisé, qui dédaigne les discussions vaines, sait battre en retraite au moment opportun, et trouve cependant le moyen de dire quand même ce qu'il veut :

VÉNUS

Je veux voir Vulcain

MERCURE, désappointé.

Ah !

Prenant son parti.

Soit. Je te conduirai
Chez lui.

VÉNUS

Sans retard.

MERCURE

Oui. Je venais, à vrai dire,
Pour autre chose. Pour te conter mon martyre
Et te séduire avec le charme de la voix.
Mais bah ! je le ferai de même une autre fois.

1. Cf. J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*, livre II, chap. III, II (3e édit., p. 194).

VÉNUS

Je veux voir Vulcain.

MERCURE

Bon. Je sais comme l'on entre
Chez ce fauve, et je puis te mener dans son antre.
Je ne suis pas jaloux. Si je l'étais jamais,
On saurait sur ce point ce que je pense ; mais
Je ne le suis pas. Car, certes, j'ai l'âme tendre,
Mais, en tant qu'immortel, j'ai le loisir d'attendre. [F., 267.]

Personne usa-t-il mieux de la prétérition ? Et si la soumission plaît à une jolie femme, que sera-ce quand on ajoutera quelques madrigaux, en lui rappelant, par surcroît, qu'elle joue un mauvais tour à un soupirant dédaigné !

L'Air, ainsi qu'un amant, brûle de te ravir,
Et Zéphyr, qui t'appelle, en tressaille de joie.
Jupiter, s'il te cherche, ô noble et douce proie,
Dans ce palais d'or, sur le mont divin perché,
Ne te trouvera plus. Je n'en suis pas fâché. [F., 269.]

Mais ce sont là des aspects connus du personnage : on connaît moins l'Hermès psychopompe, le Dieu à la verge d'or qui mène les âmes aux enfers, et moins encore le Dieu du crépuscule, le fils de Maia, l'obscurité ; dans *les Exilés,* Banville parlait déjà « d'Hermès semblable au crépuscule » ; dans *la Pomme,* Mercure veut aller chercher « la brume et l'oubli » [C., 280] ; cette signification symbolique du personnage sera également rappelée d'un mot dans *le Forgeron* :

... si tu me refuses,
Pleurer, silencieux, dans les ombres confuses,
Tel est le sort cruel où je me réduirai. [F., 267.]

Comme Bacchus et comme Apollon, Mercure nous est donc montré sous tous ses aspects ; tantôt une phrase, tantôt un simple mot nous rappelle les principaux éléments de la légende du Dieu, et nous présente comme un résumé, vivant et amusant, de ce que les mythographes modernes en connaissent.

Mais la science, en colligeant les fables éparses chez tous les poètes et dans tous les cantons de la Grèce, a donné aux per-

sonnages de l'Olympe antique une unité et une signification d'ensemble qui n'apparaissaient pas aussi nettement. Faire voir, dans cette victoire de Jupiter sur les Titans, la victoire de la règle sur les forces brutales et anarchiques de la nature ; faire voir dans Vénus, la vie débordante et féconde, rebelle qui pourtant sera soumise, ce n'est certes pas trahir la pensée antique, mais c'est la préciser comme elle ne l'a, sans doute, jamais été chez les anciens ; c'est encore une façon d'être moderne. Il n'y a pas lieu d'insister sur le passage où Vénus prédit la venue du Christ : si cette idée d'une parenté entre le christianisme et le polythéisme grec est déjà dans Ronsard, on s'explique fort bien qu'un artiste chrétien des temps modernes essaie à nouveau de concilier avec sa foi son admiration pour l'antiquité. Mais ce qui frappe moins peut-être, et n'est pas moins instructif, c'est la liberté avec laquelle Banville réunit plusieurs légendes en une seule : Eros captif est traité comme Prométhée et jette dans la mer le sang de ses blessures, comme Ouranos mutilé ; de même Vulcain est le bourreau de Prométhée, mais il joue en même temps le rôle qu'Eschyle prête à Prométhée : il civilise les hommes, il soulage et console leurs misères en leur enseignant les arts du feu. Ce travail de simplification hardie ne pouvait être fait et bien fait qu'à une époque où les mythes hellènes seraient déjà suffisamment connus, dans la lettre et dans l'esprit, pour qu'on pût les travailler à nouveau, sans risquer de les dénaturer. Ici encore, Banville a profité largement des secours que pouvait lui fournir « la toute nouvelle science des religions ».

D'autres modernes contribuèrent, apparemment, à inspirer le *Forgeron* : c'est Richard Wagner et Henri Heine. A certaines pages, les rapprochements avec *la Tétralogie* semblent s'imposer : Brunehild n'a-t-elle pas été châtiée par Wotan pour avoir eu pitié d'un mortel ? N'est-elle pas aussi en révolte contre la Loi, contre la Rune inflexible ? Et quand elle a rendu l'Or maudit aux Filles du Rhin, quand le feu du bûcher de Siegfried embrase le Walhalla, n'est-ce pas l'Amour seul qui fait entendre encore sa voix, lorsque les Dieux sont morts et leur palais écroulé ? En 1887, la légende du *Rheingold* était peu connue en France, mais il n'est pas impossible que Banville, wagnérien de la première heure, s'en soit inspiré. L'imitation de Heine est encore moins contestable : c'est à elle que nous devons ce parler très parisien que se permettent par endroit les immortels ; la pruderie des deux vierges eût certaine-

ment amusé l'auteur d'*Atta Troll* et de la *Germania;* mais combien plus encore eût-il ri de cette Junon qu'effarouche la nudité sacrée de l'Anadyomène, et que Mercure tranquillise avec tant d'ironique déférence !

JUNON

Mais n'as-tu pas dit,
Mercure, que là-bas ta déesse inconnue
A jailli comme un lys et qu'elle est toute nue ?

MERCURE

Les Grâces — ne va pas t'alarmer pour un rien ! —
Ont jeté sur son corps un voile aérien ;
Elles ont, couronnant son front de violettes,
Attaché sur sa tête avec des bandelettes
Ses lourds cheveux, dont l'or céleste ruissela.
Reine des Dieux, tu peux la voir. [F., 233.]

Ces plaisanteries, aussitôt relevées par de brusques coups d'aile, de larges envolées de lyrisme, étaient nécessaires dans un drame mythologique moderne : le spectateur ne pouvait pas prendre au sérieux ces personnages auxquels il ne croyait plus ; le poème, s'il n'eût été égayé par un peu d'humour, n'eût plus été qu'un pastiche, érudit sans doute, mais certainement très froid. De plus, le caractère propre du théâtre moderne, depuis la rénovation romantique, n'est-il pas de représenter la vie telle qu'elle est, avec son mélange de grandeurs et de petitesses, d'héroïsme et de bouffonnerie ? C'est là le plus grand progrès qu'ait accompli depuis longtemps l'art dramatique, et Banville n'eût eu garde de l'ignorer. Mais ce mélange n'est pas particulier au *Forgeron.* Au fond des scènes les plus joyeuses de ce théâtre, on retrouve toujours l'idée de l'incurable infirmité de l'homme : les plus grands restent faibles à leurs heures, faibles jusqu'à la sottise, jusqu'à la lâcheté, jusqu'au ridicule. Louis XI, le froid calculateur, est rendu furieux par une mauvaise nouvelle ; Marc-Antoine sacrifie à Cléopâtre sa gloire, son honneur, et jusqu'au talisman qui protège sa race ; devant Xantippe évanouie, Socrate, le sage calme et courageux, pleure et s'affole, pour le plus grand amusement des Athéniens. D'autres n'ont pas de ces défaillances : ils sont héroïques, sages, bons, éloquents, capables d'attendrir les pierres et jusques au cœur de Louis XI, mais ils sont laids comme Gringoire, bossus comme Esope ou comme Riquet à la

Houppe. Plus haut encore ce sont les Dieux, condamnés au sacrifice, malgré leur puissance, leur beauté, leur éternelle jeunesse : Thétis verra mourir son enfant, et sait d'avance qu'elle ne pourra le soustraire à la mort ; Diane connaîtra l'amour et devra quitter pour jamais son amant d'une seconde ; Urgèle est rappelée impérieusement par le chœur des fées lorsqu'elle allait céder au bon, tendre et candide Pierrot dont le baiser l'a délivrée d'un enchantement funeste. Quiconque s'élève au-dessus de la médiocrité humaine devient un exilé ; toute grandeur est faite de douleur et de renoncement.

Nulle part cette mélancolique philosophie ne s'affirme aussi nettement que dans *Florise* : tous les personnages sans exception sont des exilés ; Olivier d'Atys, noble, beau, sincère, brave, ne pourra conserver plus d'un instant sa bien-aimée ; celle-ci l'aime cependant, mais elle sera reprise du premier coup par le drame, par la divinité jalouse dont elle est à jamais la glorieuse esclave. Exilé, Hardy, le poète qui court le monde sur son chariot et que Florise, l'inspiratrice, la Muse, voudra quitter pour le jeune seigneur qui cinq minutes lui parla d'amour ; exilée encore la noble Célidée, la tante d'Olivier : elle avait à peine vingt ans lorsque son frère mourut, et elle sacrifia sa jeunesse au petit orphelin ; et quelle sera sa récompense ? Olivier ne rêve que gloire et combats et l'on soupçonne qu'il y périra de bonne heure ; il est marqué du même signe qu'Achille et Euryale, Penthésilée et Camille, et tous les héros qui tombent en pleine jeunesse. Célidée sait bien qu'elle ne bercera jamais ses petits-neveux. Exilés enfin les pauvres comédiens errants : Jodelet, efflanqué, grotesque, endurant les bourrades des hommes et les brocards des femmes, et pourtant bon, honnête, et seul capable d'admirer sans envie le talent d'un autre ; Rosidor et Pymante, l'un fat et l'autre ivrogne ; Amarante et Lucinde, coquettes, minaudières, jalouses, et prêtes à s'entre-déchirer pour un amant ou pour un bout de rôle ; et tous, pourtant, gais comme le soleil qui dore leur route, acceptant avec un beau rire la vie précaire, les gîtes de hasard, et les nuits où l'on soupe de rien à l'auberge de la belle étoile. J'oubliais cette pauvre Guillemette, la servante d'Olivier, qui a deviné et aimé le bon Jodelet, sans que ce frère de Pierrot, toujours rêvant à la lune, s'en soit aperçu !

Seulement, parmi tous ces malheureux, il y en a qui sont moins malheureux que les autres : ce sont d'abord ceux qui consentent le

sacrifice, qui « font abnégation » ; c'est Achille et c'est Olivier qui vont se battre et mourir, c'est Hardy et Florise qui reprendront leur vie errante, c'est Esope qui s'exile volontairement après s'être justifié, qui renonce à la faveur de Crésus et à l'amour de la belle Rhodope,

> N'ayant que la douleur muette pour hôtesse,
> Avec l'inconsolable et profonde tristesse,
> Avec la solitude au souffle insidieux,
> Avec la nuit, avec l'horreur !
> — Avec les Dieux ! [**E.**, 62.]

A côté de ceux qui renoncent volontairement, il y a ceux qui se consacrent à la consolation des autres ; ce sont les artistes, les poètes, tous les créateurs de beauté qui font entendre à eux-mêmes et aux autres la langue de la patrie céleste ; c'est Gringoire et c'est Vulcain, le ciseleur d'or et le ciseleur de rimes. Les Dieux chassent l'un et Olivier le Daim fait son possible pour pendre l'autre ; mais la victoire leur reste en définitive : le Diable doit lâcher sa proie, et le Forgeron se venge des Olympiens en créant le joyau magique dont ils subiront l'irrésistible puissance. Toute grandeur se paie et s'expie, mais dans le présent seulement.

Cette mélancolique et fière conception de la vie, exempte également d'amertume et d'emphase, fait du théâtre de Banville un délicat régal. La critique, cependant, ne paraît pas avoir été bien sensible à ces qualités. Elle n'a voulu voir en lui que le virtuose, elle n'a daigné lui reprocher que ses rimes trop riches. Et encore, comment l'a-t-elle fait ! Voici, par exemple, ce qu'écrit Paul de Saint-Victor à propos de *la Pomme :*

> Des vers comme ceux-ci :
>
> Tes vagues
> Prunelles ont gardé la profondeur des vagues...
>
> Ou que, m'assimilant à Phébus, on m'admette
> A garder les moutons comme lui chez Admète...

de tels vers, disons-nous, choquent toute oreille délicate par le contre-coup brutal de la syllabe et du son. Ce n'est plus l'écho alternant avec le luth ou la flûte, grossissant ou atténuant tour à tour la note répétée ; c'est la cymbale répercutant la cymbale, c'est le marteau de forge tombant et retombant sur l'enclume. Savez-vous l'image monstrueuse que

me suggère cette similitude ? Celle d'une pensée siamoise, d'une phrase bicéphale, dont les têtes identiques, coulées dans le même moule, tournées face à face, se regarderaient fixement [1].

Il eût peut-être été plus simple de se demander : 1° si, dans le premier exemple, la consonnance trop parfaite n'était pas atténuée par un enjambement très violent ; 2° combien de mots pouvaient rimer avec le substantif *vagues ;* 3° si, dans le second exemple, la rime équivoque *admette-Admète* prétendait être une bouffonnerie en soi, ou bien si elle servait simplement à mettre en relief une plaisanterie d'un autre genre ; or, cette consonnance, follement riche, nous impose la plus joyeuse des antiphrases : Mercure sera *admis* à vivre sur la terre avec les bouviers ! La rime ne fait que souligner vigoureusement un mot du meilleur comique : ne devait-elle pas être plus que riche pour attirer l'attention ?

Mêmes étrangetés dans la Revue des Deux Mondes à propos de *Socrate et sa femme ;* après avoir raconté, le plus sérieusement du monde, que Socrate « y fait l'oraison funèbre d'Henri Regnault mort à Buzenval », ce qui est au moins un singulier procédé de discussion, le critique ajoute :

Cette réserve faite, je n'en ferai qu'une ensuite ; la trop grande richesse de la rime — n'est-ce pas un beau défaut ? — occupe trop l'oreille dans une pièce de théâtre ; elle risque même de la tromper. Si j'entends parler de « la nymphe qu'*amuse*... un faune » et pour peu que l'actrice ait marqué la fin du vers, je crois d'abord qu'il s'agit d'une nymphe *camuse* et je ne suis tiré d'erreur qu'à la fin du vers suivant, lorsque je trouve justement cette épithète à la rime. D'ailleurs, Hugo lui-même n'a-t-il pas déclaré, dans cette *Préface* de *Cromwell* qui reste l'évangile des romantiques et comme leur loi révélée, que « le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie ? » [2].

Ainsi un vers est mauvais lorsqu'il devient incompréhensible dans la bouche d'une actrice qui ne sait pas son métier et qui ponctue à la diable ! Bien plus : Socrate vient de faire le portrait le plus flatteur — et le moins flatté — de la *jolie* Myrrhine, et, deux minutes après, il se trouve un spectateur assez distrait, pour croire que Xantippe dit à la même Myrrhine qu'elle est pareille à la « nymphe

1. La Presse, 3 juillet 1865.
2. Revue des Deux Mondes, 15 janvier 1886.

camuse » ? Pour quiconque lit ou bien écoute sans parti-pris cette scène, la rime riche, très riche, était nécessaire ici, car il fallait souligner l'adjectif *camuse*, le mot qui éveillera dans notre esprit l'image connue, amusante et bouffonne du philosophe qu'Alcibiade comparait à Silène.

Quel beau, quel triomphal argument pour finir ! Invoquer contre Banville l'autorité de Victor Hugo ! Il eût été facile de répondre que la *Préface* de *Cromwell* était vieille de soixante ans, qu'elle n'avait jamais été considérée comme l'évangile ni comme la loi révélée par des artistes qui détestaient les dogmes et les formules ; mais, sans chicaner là-dessus, reportons-nous au passage dont le critique cite seulement les premières lignes :

> Répétons-le surtout, le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui, pour tout transmettre au spectateur. français, latin, textes de loi, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche ! Mais cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier [1].

Ainsi le passage où l'on prétend que le « père » du romantisme a condamné la rime riche au théâtre, est précisément le passage où il la recommande. Comment le vers pourrait-il, en effet, « rendre chaque mot sacré », encadrer la pensée « dans une forme indestructible », s'il n'était pas d'une correction rigoureuse, si la rime ne s'imposait pas à l'acteur et au spectateur avec d'autant plus de force qu'elle ne peut frapper que l'oreille et la frapper une seule fois ?

Est-ce à dire que la comédie sera condamnée à la rime riche à perpétuité ? Banville ne l'a jamais dit et ne l'a jamais fait non

1. Edit. Souriau, p. 283.

pius : si les rimes faibles sont rares dans ses pièces, il se contente presque toujours, en revanche, de la rime suffisante : deux passages pris au hasard dans *Diane au bois* et dans *Déidamia* [1], accusent une proportion de rimes riches de 22 °/₀ : la moitié à peine de ce qu'on trouve dans *les Exilés ;* et quant aux deux scènes incriminées spécialement par la critique [2], la proportion, bien qu'un peu plus forte, n'atteint pas 30 °/₀. Encore ai-je compté comme riches les rimes où Mardoche lui-même eût rougi d'oublier la consonne d'appui ! Rien n'est donc plus injuste que de reprocher à Banville les rimes « trop riches » de ses comédies ; et il n'est pas beaucoup plus exact de prétendre, avec M. Stapfer, qu'il a « inventé de nos jours dans la comédie en vers une nouvelle espèce de plaisanterie, consistant dans le cliquetis de rimes inattendues et sonores » [3]. Il est facile de trouver chez lui de nombreux exemples de rimes riches qui ne sont pas comiques :

O sort cruel qui me diffames,
Criait-il, c'est assez vieillir parmi les femmes. [C., 407.]

... seul parmi tous les hommes mortels
Qui servent de jouet aux Parques obstinées,
J'ai le droit de choisir entre deux destinées. [C., 439.]

Tout à l'heure il était ici, tremblant d'émoi,
Il me parlait avec des mots divins. Et moi... [C., 335.

J'ai jeté ce Titan que la Haine allaita
Sous la masse d'un mont farouche, sous l'Œta [F., 225.]

Ces rimes, et mille autres qu'on pourrait citer, ne font pas rire et ne veulent pas faire rire ; mais elles font valoir un mot important : une épithète choisie et pleine de sens, comme les Parques *obstinées :* une image prodigieuse comme celle du Titan écrasé par la montagne ; ou bien enfin un trait de caractère : comment peindre mieux l'impatience d'Achille que par ces mots « vieillir parmi les *femmes* » ? et quel accent de triomphe dans ce *Et moi* de la comédienne qui se voit aimée ! De même dans les prétendues rimes bouffonnes, la rime ne fait que souligner plus fortement le mot qui serait comique même en prose ; on en a déjà vu un exemple

1. *Diane au bois*, acte I, sc. 7 ; *Déidamia*, acte I, sc. 1.
2. *La Pomme*, sc. 2 ; *Socrate et sa femme* sc. 7.
3. *Rabelais, sa personne, son génie et son œuvre*, p. 401.

dans *la Pomme*, en voici d'autres, et l'on pourrait allonger la liste :

En vain ce faible cœur
S'est contre tes refus armé de ta rigueur :
Tes refus pour l'éteindre en vain faisaient la chaîne,
Il fut incendié comme du cœur de chêne. [C., 81.]

... tu ne plais pas aux belles, je m'en lave
Les mains.
— Conseille-moi ; je bous comme une lave ! [C., 187.]

Mais je cherche en vain « ces rimes calembours et autres gentillesses funambulesques » qui ressembleraient à « ces litanies où Rabelais s'amuse à dresser d'interminables listes d'adjectifs qui remplissent dix à onze colonnes »[1]. Comment des critiques, souvent délicats et avisés pourtant, ont-ils pu se montrer injustes à ce point ?

Cette sévérité contribua certainement à faire dédaigner le théâtre de Banville par le gros public, toujours enclin à régler son opinion sur celle de ses journalistes favoris. Pourquoi néanmoins n'a-t-il pas, en dépit même du feuilleton, rendu pleine justice aux œuvres que, de loin en loin, on voulut essayer de lui faire entendre ? *Diane au bois* eut, paraît-il, un succès « paradoxal » qui « faillit faire crever de dépit le sage Sarcey »[2] ; *Déidamia* fut, dit un autre, « acclamée par le public du dimanche » ; le triomphe littéraire fut doublé « d'un gros succès d'argent » ; Thétis et Achille firent recette « tout aussi bien, et même mieux, que les femmes violées ou les cocottes ». — « Fait bizarre, ajoutait le chroniqueur, et qui fait rêver, entre deux parties de dominos, les vaudevillistes assombris.»[3] Ajoutons : et qui probablement ne se renouvellerait pas ; *Déidamia* ne rencontrerait pas, sans doute, un meilleur accueil que *Florise*, et pour des raisons analogues. Le théâtre de Banville n'est pas scénique, au sens que nous attribuons à ce mot ; c'est justement dans les meilleures pièces qu'ont voit le mieux les incompatibilités de sa poétique et de nos habitudes. Nous avons beau faire et beau dire, nous ne sommes pas encore débarrassés de Scribe ; il n'y a pas si longtemps que la critique a vu disparaître de ses rangs le grand-

1. Stapfer, *loc. cit.*
2. Léon Valade dans LA RENAISSANCE, 16 novembre 1873.
3. Jean Prouvaire dans LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES, 26 novembre 1876.

prêtre de la « pièce bien faite ». Personne n'a osé prendre ouvertement sa succession, mais je soupçonne que le culte compte encore bien des adeptes, avoués ou honteux. Comment apprécieraient-ils une pièce où la fable est plus nue, moins « chargée de matière » qu'une tragédie de Racine, une pièce où, pour mieux dire, l'intrigue est nulle ?

Un autre sens est encore oblitéré chez la plupart des spectateurs : c'est le sens du symbole. Combien sont-ils qui aperçoivent, derrière le héros de chair et d'os, derrière les faits matériels du drame, l'idée qui les dépasse infiniment ? Peut-on demander à ce public de comprendre un théâtre où tout est symbole, du premier vers au dernier ? « *Le Baiser* », demande M. Ch. Morice,

> ... est-ce bien le noble rire qu'il mériterait, celui qu'il excite ? N'a-t-il pas surtout le succès du calembour de ses rimes, bien loin en deçà de sa vraie signification ? [1]

Hélas ! l'auteur de *la Littérature de tout à l'heure* n'a que trop raison ! L'inintelligence, la culture chaque jour plus insuffisante du gros public, voilà les premières causes de l'oubli dans lequel est tombé le théâtre de Banville.

Le poète prévoyait lui-même ce danger, lorsqu'il déclarait que, seuls, les lettrés et le peuple comprenaient les véritables œuvres d'art. Encore s'est-il trompé de moitié : certes, le peuple aime l'héroïsme parce qu'il est héroïque lui-même, à sa manière ; mais il n'est pas assez averti, assez habile à manier les idées et les mots pour distinguer entre les grands sentiments et leur contrefaçon, entre l'héroïsme de *Déidamia* et la niaise chanson patriotique du café-concert. Il est trop simpliste aussi, pour comprendre des personnages extrêmement complexes, comme Diane et Pallas dans *le Forgeron*, Jodelet dans *Florise*, Ulysse dans *Déidamia*, et comme Gringoire, et comme Dufresny, le « cousin du roi ». J'ai prononcé, tout à l'heure, à propos des deux déesses, le mot de vieilles filles : certainement, la grande majorité d'un auditoire populaire ne verrait pas autre chose en elles : les couplets lyriques par lesquels, tout à coup, elles se relèvent et grandissent, le dérouteraient complètement. Jodelet ne serait pour lui qu'un pitre, proche parent des pauvres diables qui reçoivent à la foire coups de pied

1. *La Littérature de tout à l'heure*, p. 27.

et taloches ; mais le peuple comprendrait-il que cet être intuitif et bon, exempt d'envie et de vanité, seul capable de deviner et de respecter le génie, est son propre portrait ? J'en doute. Ulysse, dont la ruse doit sauver l'honneur de toute la Grèce, se rapprocherait fort, je le crains, du traître qui, dans le mélodrame, vient enlever la jeune première ; Gringoire ne serait plus qu'un amoureux transi ; Dufresny, un pilier de tripot. Enfin un art où tout est en nuances, en sous-entendus, en indications discrètes, un art dont la devise était : « Sans peser, sans rester », ne saurait être facilement accessible au peuple, car le peuple est un peu comme les étrangers qui connaissent imparfaitement notre langue : il faut lui parler très lentement et accentuer très fort.

Somme toute, le théâtre de Banville est un théâtre de lettrés, d'érudits, de délicats, d'initiés qui comprennent vite et à demi-mot. Mais, dans les salles immenses de nos théâtres modernes, sous la lumière crue de l'électricité qui efface les traits et nécessite un maquillage violent, peut-on demander à l'acteur ces indications imperceptibles, ces raffinements de diction, ces subtilités de mimique, bref, le jeu qui conviendrait à ces menus, trop menus chefs-d'œuvre ? Banville a déclaré lui-même que le théâtre idéal devait être très petit [A. P., 21] ; quant au directeur idéal, il devait évidemment se soucier aussi peu de la recette que Scribe d'un bon vers. Tout cela, c'est proprement la chose impossible ! La comédie de Banville n'est pas écrite pour nos théâtres ; c'est qu'elle est justement une œuvre de protestation contre toutes nos habitudes, j'allais dire une œuvre de révolte, si le mot n'était pas cent fois trop gros pour cet esprit tout de discrétion et de mesure. Pour la même raison, il n'a pas pu faire école, car ses disciples auraient dû se soumettre aux exigences de la scène et du public, et travailler justement contre la poétique du maître, ou bien renoncer à la représentation. Ce qui, de nos jours, rappelle le mieux l'art de Banville, ce ne sont pas certaines fantaisies, qu'on a rapprochées des siennes et qui rappellent infiniment plus *la Belle Hélène* ou *Chilpéric* ; ce sont bien plutôt les comédies que M. Maurice Bouchor a composées pour les jeunes filles, c'est-à-dire, justement, pour ne pas être jouées dans une grande salle, et par des acteurs de profession. Ne regrettons pas outre mesure que ces délicats poèmes ne soient pas représentés plus souvent ; ce sont joyaux trop mignons pour le vulgaire, et, d'autre part, quiconque est digne de les com-

prendre n'a pas besoin de les voir représenter matériellement : le chant de leurs rimes suffit à susciter en son esprit l'image des décors et des acteurs, la chevelure dorée de Chrysis et les splendeurs farouches de la forge divine, Scapin friponnant sous le ciel de Naples, et Socrate causant à l'ombre des lauriers-roses. Est-ce une si pauvre gloire que de laisser à la postérité un second *Spectacle dans un fauteuil ?*

CHAPITRE VI

L'Œuvre en prose et les derniers vers

I. — LE *PETIT TRAITÉ DE POÉSIE FRANÇAISE*. — Qu'il était à l'origine un ouvrage scolaire, un livre de vulgarisation. — Analyse du *Petit Traité*. — Que tout l'intérêt en est concentré en quelques pages.

Définition de la poésie. — Conclusions qu'en tire Banville ; insuffisance de son développement. — Absence regrettable d'une théorie sérieuse du rythme et de la rime. — Que Banville ne confond pas la rime riche et la rime juste. — Que la rigueur excessive de ses prescriptions tient au caractère scolaire du livre.

Théorie de la strophe. — Les « curiosités poétiques » et les poèmes à forme fixe. — La seconde édition du *Petit Traité* ; attaques contre les symbolistes. — Inconséquences et timidités de l'ouvrage.

BIBLIOGRAPHIE. — Le *Petit Traité de poésie française* parut d'abord en articles séparés dans l'ECHO DE LA SORBONNE (cf. *infra*) et fut publié la même année (1872) dans la *Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne* (in-18° s. d.). Il fut réédité en 1881 dans la bibliothèque Charpentier. De nombreux exemples ont été ajoutés au chap. II de cette seconde édition et une importante modification a été apportée au chap. VIII.

En même temps que les *Idylles prussiennes*, paraissait, au lendemain de la guerre, un livre que l'on cite souvent : c'est le *Petit Traité de poésie française*. Armand Silvestre le trouvait « admirable »[1], et Leconte de Lisle, sans aller jusqu'à soutenir « que tout le vers était dans la rime », reconnaissait néanmoins, et c'est là le principe fondamental du *Petit Traité*, « que la rime est la raison d'être du vers français »[2]. Par contre, Guyau, dans les *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, s'attaque à ce modeste opuscule avec un acharnement injuste et presque attristant ;

1. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 323.
2. *Ibid.*, p. 281.

M. Stapfer en parle avec estime, quoiqu'il le trouve bien timide [1], mais M. Anatole France n'y voit que « de la métaphysique de rossignol » [2]. Un point du moins semble acquis : c'est que le *Petit Traité* est le livre par excellence, le symbole de la foi parnassienne, et qu'il contient, exprimés nettement et d'une matière définitive, les principes essentiels de la poétique de Banville. Or ce livre est en réalité presque exclusivement scolaire. Il fut publié d'abord dans l'ECHO DE LA SORBONNE, MONITEUR DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE DES JEUNES FILLES, à la fin du cours de deuxième année et dans les quinze premiers numéros du cours de troisième année. Le dernier article est suivi de « Questions d'histoire et de géographie posées aux derniers examens de l'Hôtel de Ville » ; dans une publication faite pour les aspirantes aux brevets de capacité, il fallait laisser de côté toute ambition, et se borner à résumer le plus clairement possible un certain nombre de notions élémentaires sur la prosodie et la métrique françaises. Il fallait insister sur les principes que tous les lettrés connaissent, ou peuvent, au besoin, trouver dans n'importe quel manuel, et il ne fallait au contraire accorder qu'une place restreinte aux théories nouvelles et personnelles, qu'un *Art poétique* véritable eût fait passer au premier plan. Si on ne les sacrifiait pas complètement, on ne pouvait qu'en tracer une esquisse sommaire et incomplète ; une brève analyse montrera que les parties intéressantes et originales de ce petit livre se réduisent à quelques pages ; qu'il faut pour les bien juger se rappeler le but très humble que se proposait l'auteur, et demander à ses autres ouvrages de quoi compléter, préciser ou corriger sa pensée.

Le *Petit Traité* étudie successivement les « règles mécaniques des vers » (chap. I et II) ; la rime (chap. III et IV) ; l'enjambement (chap. V) ; les principaux genres poétiques (chap. VI à VIII) ; les poèmes à forme fixe (chap. IX) ; enfin les « curiosités » comme la sextine, le pantoum, la glose, les rimes équivoques, empérières, couronnées, et autres gentillesses chères aux rhétoriqueurs (chap. X). De ces dix chapitres, on peut retrancher tout de suite le deuxième, emprunté au *Dictionnaire des rimes*, de Napoléon Landais, et le dixième, qui est occupé entièrement, ou peut s'en faut, par une citation de Richelet (*Abrégé des règles de la versification française*.

1. P. Stapfer, *Littérature française moderne*, p. 93.
2. A. France, *la Vie littéraire*, IV, p. 238.

Des vieilles rimes), et une citation d'Asselineau *(Histoire du sonnet)*. Le chapitre IX, la seconde moitié du chapitre I et la fin du chapitre VII, presque entièrement consacrés à l'énumération des règles élémentaires, peuvent être également laissés de côté. C'est la partie purement scolaire du livre : les explications sur la longueur des différentes sortes de vers, la manière de compter les syllabes, les divers cas de diérèse et de synérèse des diphtongues, la longueur des strophes, la disposition des rimes et des refrains dans les poèmes à forme fixe, ne pouvaient que reproduire les manuels antérieurs. Le reste contient bien encore quelques développements humoristiques, uniquement destinés à rompre la monotonie d'un exposé dogmatique, et quelques citations peu utiles qu'un mot aurait suffi à rappeler, si précisément ces pages n'avaient été écrites pour des jeunes filles ayant fort peu lu. Mais il reste environ une moitié de l'ouvrage, consacrée vraiment à l'esthétique poétique, et à l'exposition de trois théories originales : théorie de la poésie, théorie de la rime, théorie de l'ode et du lyrisme.

Dès le début du premier chapitre, Banville énonce les deux axiomes suivants : « Tout ce qui est Poésie est chant », et « la Poésie est l'expression définitive et parfaite d'une idée ou d'un sentiment ». Les vers ont été faits à l'origine pour être chantés : le poète s'appelle le « chanteur », et lui-même demande à la Muse de « chanter » les exploits des héros. Depuis, les « âges de décadence » ont appelé « poèmes » des ouvrages qui n'étaient pas destinés à être chantés, mais c'est là un abus du langage. Le véritable poème serait-il donc le livret d'opéra ? Nullement, car dans l'opéra le chant et les paroles sont indépendants l'un de l'autre, ou plutôt les paroles sont ajoutées à la musique et se conforment, tant bien que mal, aux exigences de cette musique :

> Les compositions dramatiques nommées opéras n'ont proprement rien à démêler avec ce qui fut le chant aux âges poétiques. On y prononce, il est vrai, sur des airs accompagnés par une symphonie, des paroles mal rythmées et coupées çà et là par des assonances qui ont l'intention de rappeler ce que plus loin nous nommerons : la Rime ; mais ces paroles ne sont pas des vers, la musique bruyante sur laquelle on les attache ne pourrait servir à en exprimer l'accent et l'âme, puisque d'ailleurs cette musique existe par elle-même et indépendamment de toute poésie. [P. T., 4.

Il s'ensuit que, dans le véritable « chant poétique », la musique ne doit pas avoir une existence indépendante : elle doit donc être produite uniquement par le choix et la disposition des paroles, et l'on peut commencer par définir la Poésie : « l'art de grouper les mots de telle sorte que leur arrangement offre, *par lui-même*, un caractère musical ».

Evidemment, la phrase poétique devra posséder les qualités qui manquent aux livrets d'opéras : elle devra être bien rythmée et bien rimée. En effet, la poésie doit donner une expression définitive de la pensée :

> Un Poème, Ποίημα, est donc ce qui est fait et qui, par conséquent, n'est plus à faire ; — c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement, quel qu'il soit, sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens. [**P. T.**, 5.]

Or le rythme et la rime peuvent seuls donner à l'expression ce caractère de nécessité absolue. Certains écrivains, et non des moindres, ont essayé cependant de composer des poèmes en prose, mais une pareille tentative ne pouvait réussir :

> Peut-il y avoir des poèmes en prose ? Non, il ne peut y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire, et le *Gaspard de la Nuit* de Louis Bertrand ; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher ; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le Ποίημα. [**P. T.**, 6.]

Proposition qui semble absolument inacceptable au premier abord : personne ne soutiendrait sérieusement qu'on pourrait, sans l'altérer, changer un seul mot dans une maîtresse page de Voltaire ou de La Bruyère ; pourtant l'erreur de Banville n'est qu'apparente : la prose de Voltaire nous paraît intangible parce qu'elle emploie toujours le mot le plus propre dans la tournure la plus claire et la plus correcte ; la prose de La Bruyère note avec tant de précision, dessine avec tant de relief et de vie des aspects très particuliers de l'humanité, que nous ne saurions y rien changer sans l'affaiblir et sans l'estomper ; mais cette perfection ne peut être saisie que par la réflexion : elle est plus comprise que sentie et elle n'est comprise que par un

lecteur suffisamment cultivé et attentif. Au contraire, la forme poétique *s'impose* à l'oreille : il suffit d'entendre un beau vers pour avoir cette impression que la même chose ne saurait être dite autrement et mieux. Ce premier chapitre du *Petit Traité* pourrait se terminer par une définition comme celle-ci : la Poésie est l'art d'exprimer les idées sous une forme *musicale* telle, que cette expression paraisse *à notre oreille* nécessaire, parfaite et définitive. Banville n'a pas cru devoir insister davantage sur ce caractère sensible, esthétique au sens propre du mot ; quelques explications sur ce point eussent probablement suffi à prévenir certaines équivoques ultérieures.

C'est le rythme surtout qui fait de la phrase l'œuvre définitive rêvée par le poète, puisqu'il consiste dans la répétition régulière d'un phénomène suivant une loi mathématique. Dans la musique, le rythme est rendu sensible par le retour périodique des temps forts, également espacés, et, dans le langage mesuré, mais non chanté, par le retour périodique de la syllabe accentuée ou d'un groupe métrique invariable ; mais, dans l'un et l'autre cas, on dut avoir recours à certains artifices pour bien marquer le rythme : à la fin de l'hexamètre, les latins s'efforcent de faire coïncider rigoureusement l'accent tonique et l'accent rythmique ; dans les vers français, cette syllabe accentuée, dont le retour définit le rythme, doit rappeler par sa sonorité une autre syllabe tonique également placée à la fin de la période rythmique voisine ou tout au moins d'une période assez rapprochée. Mais si la rime fait reconnaître la syllabe qui termine le vers, il faut que mon oreille constate, instantanément, que cette syllabe est bien à la place qu'elle doit *nécessairement* occuper, en vertu des lois du rythme : or, nous ne pouvons être constamment attentifs à la longueur des vers, notre oreille se lasserait d'autant plus vite qu'elle doit en même temps *comprendre* les paroles prononcées. Il faut donc lui faciliter l'évaluation des longueurs rythmiques un peu considérables, en les décomposant. L'expérience paraît indiquer le vers de sept syllabes comme l'extrême limite de ce que l'oreille peut saisir en une seule fois : à partir de huit syllabes, le vers doit être divisé en deux ou plusieurs membres par des césures[1]. Ces sortes de jalons intermédiaires ne sont pas obligatoirement à des distances égales, les syllabes accentuées ne sont pas

1. Cf. R. de Souza, *le Rythme poétique*, p. 101.

séparées par des groupes réguliers de syllabes atones ; néanmoins, pour que nous saisissions le rythme, et, par là, le caractère *nécessaire* de l'arrangement, il est bon qu'il existe, entre les longueurs des subdivisions, un rapport simple et facile à saisir.

Faute d'avoir suffisamment insisté sur la nature et les propriétés du rythme, Banville a cité avec éloge une véritable énormité de Wilhem Tenint :

Dans sa remarquable *Prosodie* publiée en 1844, M. Wilhem Tenint établit que le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes, en partant du vers qui a sa césure après la première syllabe pour arriver au vers qui a sa césure après la onzième syllabe. Cela revient à dire qu'en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin. [P. T., 108.

Un peu plus de réflexion sur ses propres axiomes lui eût, au contraire, montré que l'alexandrin évite les coupes 5 + 7 et 7 + 5, parce que les deux parties du vers ne sont plus entre elles dans un rapport simple ; que, si le premier ou le dernier membre a quatre syllabes ou moins de quatre syllabes, l'autre membre, qui en a huit ou plus de huit, doit être, à son tour, divisé par une deuxième césure. Peut-être eût-il été de la sorte amené à combler une étrange lacune de son *Petit Traité :* dans ce livre écrit par un fervent romantique, il n'est pas une seule fois question du vers ternaire. Mais surtout, c'était le seul moyen de justifier sa théorie de la rime, si profondément vraie et si étrangement — disons le mot : si mal présentée.

Si l'on supprime d'assez longues plaisanteries sur les écrivains qui, comme Scribe et Boileau, « ont reçu le don de ne pas rimer », il reste uniquement, ou peu s'en faut, deux affirmations bizarres, faites à souhait pour déconcerter et soulever les protestations :

On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime. [P. T., 48.

Dans tout poème, la bonne construction de la phrase est en raison directe de la richesse de la rime. [P. T., 68.

Ni l'un ni l'autre de ces deux singuliers théorèmes ne sont démontrés, et ils ne pouvaient plus l'être, du moment que le rythme n'avait pas été étudié au préalable. Mais il semble qu'une fois cette lacune comblée, on arrive à des conclusions tout à fait analogues.

En effet, de tous les mots du vers, le mot qui est à la rime apparaît comme le plus *nécessaire :* sa finale est déterminée par l'obligation de répéter un son déjà perçu à cette place, ou tout au moins par la loi d'alternance des rimes féminines et masculines ; sa longueur est également déterminée par la longueur des membres précédents : grâce aux césures qui fractionnent le vers, nous pouvons exécuter instantanément les deux opérations très simples qui donnent la longueur du dernier membre. Si, dans un alexandrin à quatre membres, le commencement est de la forme 4 + 2 + 3, mon oreille prévoit, *exige* un mot de trois syllabes à la rime : je puis de même calculer la longueur du second membre d'après la longueur du premier, sachant que leur somme doit être de six syllabes : au contraire, les deux premiers membres étant donnés, je ne puis dire avec certitude quelle sera la longueur du troisième. Il s'ensuit que le mot placé à la fin des membres impairs est moins *nécessité* que le mot placé à la fin du second membre, et c'est justement pourquoi le mot à l'hémistiche est un mot important dans la plupart des vers classiques bien faits ; mais à son tour ce mot est *moins nécessité* que le mot à la rime, puisque sa longueur seule est déterminée et non sa sonorité. Il n'occupe donc que la seconde place : le poste d'honneur est bien la fin du vers ; et nous remplacerons provisoirement l'aphorisme de Banville par ceci : le mot qui est à la rime est, au point de vue rythmique, *le plus important* de tous les mots du vers parce qu'il est *le plus nécessité*, c'est-à-dire celui qui doit satisfaire *au plus grand nombre de conditions et aux plus rigoureuses.*

Il est évident que le mot mis de la sorte en vedette doit être, également, au point de vue du sens, un mot très important, et même, s'il est possible, le mot capital. Certes, il est exagéré de dire : « On n'entend que ce mot-là dans tout le vers » ; mais l'hyperbole est si visible, si démesurée, que nous sommes, par cela même, avertis qu'il ne faut pas prendre une pareille affirmation au pied de la lettre. Banville a voulu simplement dire : « la rime étant le mot le plus important au point de vue rythmique doit être aussi le mot le plus important au point de vue du sens ; mais ces deux supériorités s'ajoutant l'une à l'autre, il s'ensuit que le dernier mot du vers accapare toute l'attention de l'auditeur, et que les autres mots paraissent accessoires ». Nous pouvons trouver, dans le *Petit*

Traité, la preuve que telle est bien la pensée de Banville. En quoi consiste en effet, d'après lui, le *don* poétique ?

Si vous êtes poète, vous commencerez par voir distinctement dans la chambre noire de votre cerveau tout ce que vous voudrez montrer à votre auditeur, et EN MÊME TEMPS que les visions, se présenteront SPONTANÉMENT à votre esprit les mots qui, placés à la fin des vers, auront le droit d'évoquer ces mêmes visions pour vos auditeurs. [P. T., 50.]

Quiconque n'a pas ce don ne sera jamais un *vrai* poète ; mais il pourra néanmoins « faire des vers supportables » [P. T., 62] s'il apprend consciencieusement le métier ; or, quel sera le premier exercice qu'il devra s'imposer ?

Etant donnés un objet ou un ensemble d'objets, un aspect de la nature, un ou plusieurs personnages dans telles ou telles conditions pittoresques, même une idée, une sensation, un ensemble d'idées ou de sensations, une couleur, un effet de lumière, habituez-vous à caractériser chacune de ces choses par un mot unique. [P. T., 73.]

et ce mot « caractéristique » :

Vous savez que vous devez le placer à la rime.

Ainsi l'aptitude essentielle du poète c'est l'invention de la rime, et la première chose que doit apprendre le novice, c'est à trouver la rime ; vouloir faire le contraire,

... chercher la rime pour la coudre au bout du vers qu'on a fait avant d'en avoir trouvé le mot final, c'est proprement chercher une aiguille dans un grenier à foin plein de foin. [P. T., 59.]

Cependant, tout n'est pas terminé lorsque la rime est trouvée ; le phénomène est « bien autrement prodigieux et complexe » : *après* la rime, le vrai poète entend, l'apprenti poète doit, par conséquent, chercher « tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image ». [P. T., 60.] Qu'est-ce à dire, sinon qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre le principe : « on n'entend dans le vers que le mot qui est à la rime » ? La vérité est qu'on entend plus que tous les autres ce mot-là, et qu'il faut, par conséquent, s'en occuper d'abord ; en second lieu on entend (et l'on doit chercher) les mots importants qui seront à l'intérieur du vers ; le reste ne sert qu'à les

relier, à les « souder » ; c'est ce qu'on appelle, à tort, des « chevilles ».

A côté de la bonne méthode il fallait faire voir la mauvaise, celle de Boileau, le plus maladroit des versificateurs, avec Scribe et Voltaire : sa faute capitale est justement de faire son vers avant de s'être demandé quel mot *devait* le terminer :

Si Boileau eût été ce qu'est Virgile, un poète, voulant parler de Virgile, il eût mis à la rime le mot VIRGILE, ce qui l'eût absolument dispensé d'avoir à la rime jumelle le nom de QUINAUT. Et de même, voulant dépeindre *la figure d'un galant*, il eût mis à la rime le mot GALANT, avec lequel il lui eût été parfaitement impossible de faire rimer le nom de l'ABBÉ DE PURE. [P. T., 59.

En réalité, cette critique porte à faux : Boileau veut clouer au bout du vers le nom de ses victimes : Quinaut et l'abbé de Pure doivent donc être à la rime comme au pilori ; seulement il faut que ces noms s'imposent impérieusement à l'oreille : la consonne d'appui est absolument nécessaire ici. Quelque étrange que cela paraisse, Banville était plus près de la vérité quand il disait que Boileau devait écrire *Quifaut* et l'abbé *de Gure*. Combien de fois lui a-t-on reproché cette innocente plaisanterie, si grosse qu'elle n'aurait dû tromper personne ? Il suffit cependant, pour avoir un sens acceptable, de retourner les termes et de dire : pour que *Quinaut* et l'*abbé de Pure* soient bien placés à cet endroit, il faut absolument une rime en *naut* et une rime en *pure*. Quoi qu'il en soit, la critique, juste ou non, fait bien voir la pensée véritable du *Petit Traité :* le versificateur maladroit est celui qui ne s'occupe pas avant tout de placer à la rime le mot le plus important de sa phrase.

Cette diatribe contre les rimes de Boileau va nous aider encore d'une autre manière à saisir la pensée un peu fuyante de Banville : sur cette seule question, il s'est séparé de Wilhem Tenint. Ces chapitres sur la rime reproduisent presque exactement le chapitre IV de la *Prosodie française*[1] ; je relèverai seulement les phrases essentielles, dont on trouvera facilement les sœurs jumelles dans le *Petit Traité :*

La rime est le seul générateur du vers français. [P. 101.]

1. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale (8°, Y. 70) porte, pages 54 et 81, deux notes au crayon qui me paraissent être de la main de Banville.

Voici ce qu'écrivait Emile Deschamps : « ... il y a paresse, insouciance, ou *Défaut d'organisation* chez les poètes qui riment mal, et qui en sont d'autant moins poètes ».

Il y a chez ces poètes *Défaut d'organisation*, c'est le plus clair. [P. 88.]

On y trouve également (p. 106 sq.) une vive protestation contre l'appauvrissement de la langue au XVIIe siècle, appauvrissement qui eut pour conséquence désastreuse la réduction du nombre des rimes et surtout des rimes sonores ; mais en revanche on y trouve, au lieu d'une critique, un éloge de Boileau :

Boileau... était un bon versificateur.

Quelques exemples suffiront pour prouver que, loin de reculer devant les rimes étranges et difficiles, il les cherchait presque et s'en tirait avec bonheur :

Et dans l'amas confus des chicanes énormes
Ce qui fut blanc au fond rendu noir par les formes...

O toi qui sur ces bords qu'une eau dormante mouille
Vis combattre autrefois le rat et la grenouille...

Sur quelle vigne à Reims avons-nous hypothèque ?
Vingt muids rangés chez moi font ma bibliothèque...

Mais pour toi qui, nourri bien en deçà de l'Oise,
As sucé la vertu picarde et champenoise...

Dans ses préventions une femme est sans borne.
Alcippe, à ce discours, je te trouve un peu morne...

Il tourne au moindre vent, il tombe au moindre choc,
Aujourd'hui dans un casque et demain dans un froc...

Cette page n'a pas pu échapper à Banville ; s'il ne l'a pas reproduite, s'il a dit tout le contraire, c'est donc qu'il trouvait les rimes mauvaises, bien que « étranges et difficiles ». En réalité ces vers sont presque tous mal écrits et mal venus, faits d'à peu près, de platitudes, de locutions louches ou obscures, et l'on a l'impression fort nette que ces fautes sont causées par la nécessité « d'attraper la rime ». Donc la rime elle-même, bien que rare et parfois riche, est mauvaise également. En effet, la rime étant le mot nécessaire, *tout* doit contribuer à nous *imposer* ce mot : il ne suffit donc pas qu'il ait la longueur voulue, ni qu'il réponde parfaitement au son

final du vers précédent, ni qu'il soit le mot essentiel, le mot capital : il faut encore qu'il soit amené par une construction si rigoureusement correcte que nous ne puissions pas avoir, un seul instant, l'envie de la modifier. S'il est faux que, dans un vers, « la bonne construction soit en raison directe de la richesse de la rime », il est vrai que la correction de la rime dépend, pour une bonne part, de la construction correcte du vers qu'elle termine.

Toutefois, il ne suffit pas que la rime soit *correcte ;* il faut encore qu'elle soit *juste*. Cette distinction n'est pas faite dans le *Petit Traité,* mais on trouve ailleurs les déclarations les plus catégoriques. Emile Deroy, dit Banville dans ses *Souvenirs,*

> ... comprenait la couleur comme moi-même je comprenais la rime, c'est-à-dire non pas uniformément éblouissante et riche, selon l'idée que nous attribuent les sots mais variée, diverse, amoureusement unie à la pensée, se transfigurant du tout au tout selon la nature du sujet traité, et ne voulant se ressembler à elle-même que par la fidèle et constante recherche de la justesse harmonique. [S., 92.]

Cette idée est longuement développée, dans un des contes écrits pour le Gil Blas, par l'illustre critique Secrétan, qui, avant de devenir sénateur, avait commencé par être « un incomparable poète », exprimant l'inexprimable et peignant « des délicatesses, des raffinements, des nuances infinitésimales de sentiments non abordés avant lui » [D. D., 299]. Devant Secrétan-Sainte-Beuve, le poète manqué Paul Denorus, renouvelant la fable du renard et des raisins, débite avec un soin fidèle toutes les métaphores d'usage :

> Si elle [la Poésie] consistait vraiment à accoupler des rimes sonores, ne vaudrait-il pas autant admirer le joueur de bilboquet, ou le jongleur impeccable, ou le saltimbanque japonais, qui lance des couteaux dans une planche, autour du visage de son ami, sans jamais lui couper le nez ou lui crever les yeux ? Tout cela n'est-il pas, comme le dit le grand Musset, un art de menuisier, et les tours de force de Lafra[1] sont-ils plus difficiles que ceux dont les escamoteurs nous régalent à la foire ? L'exercice de la rime est une série de tours de gobelet, qu'un improvisateur a justement mis à sa place en le faisant applaudir aux Folies-Bergère[2].

1. Le poète dont Paul Denorus critique les œuvres.
2. Allusion à Albert Glatigny.

Sans doute, répond Joseph Delorme, l'art du rimeur, compris de la sorte, est un jeu assez facile !

... et encore, je n'en jurerais pas. Peut-être méprisez-vous trop les acrobates, et faire n'importe quoi avec une absolue perfection est toujours malaisé ;

il est vrai cependant que trouver deux mots qui riment bien ensemble est une besogne insignifiante, « puisque ces deux mots vous sont offerts par tous les dictionnaires » ; mais ce n'est pas là tout le métier poétique : ce n'est même que le commencement, l'*a b c ;* les difficultés ne commencent qu'après : elles consistent à trouver des rimes variées, d'une tonalité bien assortie au sujet et au sentiment, et enfin unies entre elles « par un rapport nouveau, inattendu, étonnamment juste ». Non seulement la rime ne doit pas être toujours riche, mais elle doit être, par moments, « ténue et comme pauvre » :

Si j'ai voulu exprimer des nuances de sentiment d'une ténuité excessive, j'ai donc bien rimé, dans le grand sens du mot, en faisant soupirer des rimes comme effacées et fuyantes.

Voilà qui semble contredire absolument le précepte formel du *Petit Traité :*

Le poète consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui.

Mais n'oublions pas que le *Petit Traité* est un « précis », destiné à faire connaître les règles principales de notre versification ; or, en règle générale, la rime doit être riche et elle ne doit cesser de l'être que pour des raisons sérieuses et exceptionnelles : ce sont cas particuliers dont un livre élémentaire n'a pas à s'occuper. D'autre part, Banville écrit non pour les vrais poètes, car le don, l'instinct poétique n'a que faire des leçons, mais pour ceux qui, n'étant pas doués, veulent pourtant faire des vers ; et c'est à ceux-là qu'il dit :

Pas de vaine gloriole et sachez vous traiter vous-même avec la dernière sévérité. Un grand poète, un poète quelconque même, fait ce qu'il veut et ce que son inspiration lui dicte. Mais vous devez n'employer jamais que des rimes absolument brillantes, exactes, solides et riches, dans lesquelles on trouve TOUJOURS la consonne d'appui. P. T., 74.

En effet, ceux qui ne sont pas assez bien organisés, ou assez expérimentés, pour sentir toutes les délicatesses du métier, doivent s'en tenir à l'application stricte de la règle ; sinon, un peu de paresse aidant, ils n'écriront bientôt plus que des lignes de mauvaise prose, débitée en tronçons égaux, et ornée de vagues et désagréables assonances, que les confiseurs mêmes refuseront d'appeler des vers. En réalité, c'est seulement de ceux-là que Banville exige une obéissance absolue à la loi sur la consonne d'appui, et, dans ce cas, son exigence est parfaitement légitime. Il présente sa pensée sous une forme plus paradoxale, plus provocante ; mais l'exagération est bien plus dans l'expression que dans l'idée, et peut-être aussi choquerait-elle moins le lecteur s'il était amené, par une suite de déductions rigoureuses, au point où Banville prétend l'amener d'un seul bond.

Cette absence de méthode a fait tort également à la dernière partie du livre, celle qui traite du rythme, de l'ode et des poèmes à forme fixe. Des prescriptions de détail, des distinctions entre les genres, des jugements sur leur valeur et leur dignité, qui paraissent très justes et très délicats lorsqu'on y réfléchit, ne sont pas cependant fondés suffisamment en raison ; on ne voit pas assez comment ils sont des conséquences lointaines, mais logiques, des principes posés au début de l'ouvrage. Et peut-être aussi faut-il attribuer à la même cause le caractère excessif, absolu, de certaines règles que Banville a dû parfois contredire lui-même quelques pages plus loin. C'est le cas de celle-ci :

> Si une strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe. P. T., 160.

Banville n'hésite pas, tant sa conviction est profonde, à condamner son maître lui-même et à citer, comme exemple de strophe défectueuse, les vers de *Napoléon II :*

> Non, l'avenir n'est à personne, etc.

Cette strophe est composée de la manière suivante : *a b a b ; c c c d, e e e d ;* on pourrait donc la séparer en deux tronçons indépendants, le premier de quatre vers et le second de huit :

> Ce type de strophe n'occupe donc pas dans l'ordre lyrique un rang plus élevé que dans l'échelle animale un polype dont on peut dédoubler la vie en le coupant en deux. [P. T., 161.]

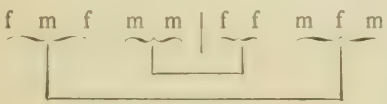
Pourtant, quelques pages plus loin, nous verrons glorifier le huitain et le dizain, qui, tous deux, peuvent se couper de même. Quelle est en effet la disposition des rimes dans ces deux poèmes ? Pour le premier : *a b a b ; b c b c.* — Pour le deuxième : *a b a b b ; c c d c d.* Peu importe que, dans le huitain, la rime du second vers soit répétée quatre fois : il n'en est pas moins vrai qu'on peut le couper en deux quatrains complets ; la contradiction est flagrante. Pour l'éviter, il ne suffisait pas de « se reporter encore une fois à l'étymologie du mot Poésie : ποιεῖν faire, ποίημα ce qui est fait » ; l'intention était bonne, mais il eût fallu, tout de suite après cette étymologie, se demander comment le poème devient la « chose faite », définitive : faute de l'avoir dit, la bonne intention est restée stérile et l'erreur a subsisté.

On a vu plus haut que le rythme a pour propriété essentielle d'imposer à notre esprit et à notre oreille l'idée et le sentiment de la nécessité ; mais le rythme consiste dans la répétition de groupes égaux et semblables entre eux : dans une bordure de pierres alternativement blanches et noires, le groupe rythmique est formé de deux pierres consécutives ; s'il y a deux pierres blanches entre chaque pierre noire et la suivante, le groupe rythmique est de trois pierres ; si les pierres sont disposées comme ceci : une blanche, une noire, deux blanches, une noire, le groupe rythmique est de cinq. Mais si nous considérons des séries composées de cinq éléments différents : *a b c d e*, il faudra, pour que le groupe rythmique soit de cinq termes, que les cinq éléments considérés soient toujours répétés dans le même ordre : *a b c d e* | *a b c d e* | *a b c d e ;* si les éléments sont répétés en ordre inverse : *a b c d e, e d c b a* | *a b c d e, e d c b a*, le groupe rythmique sera de dix termes. Il n'y a de rythme, en un mot, qu'où il y a égalité et similitude. Or une strophe étant un tout rythmique, deux strophes consécutives doivent être égales et semblables. On n'a donc pas fait deux strophes quand on a coupé une strophe de 12 vers en 4 + 8 ; il faudrait, pour que le reproche de Banville fût juste que la strophe pût être coupée en 6 + 6. Justement le huitain et le dizain peuvent être coupés en deux parties égales : allons-nous passer d'un extrême à l'autre et leur appliquer à notre tour le nom de « strophe polype » ? Ce serait tout aussi injuste ; Banville dit, lui-même, pourquoi : dans le huitain,

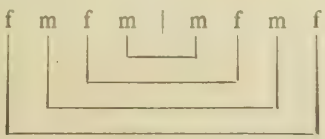
... le premier et le troisième vers riment ensemble, le sixième et le

huitième riment ensemble, mais ces deux couples de rimes sont si bien liés et tressés entre eux par la rime quadruplée des second, quatrième, cinquième et septième vers, qu'on ne saurait couper nulle part sans la briser cette belle strophe, qui forme un tout d'une si parfaite cohésion. [**P. T.**, 169.]

Mais pourquoi la cohésion serait-elle moins parfaite si les vers étaient disposés dans l'ordre : *a b a b c b c b?* C'est qu'alors on aurait vraiment deux groupes égaux de quatre rimes disposées dans le même ordre, donc deux strophes. La véritable unité du huitain tient à ceci, que les quatre dernières rimes répètent les quatre premières *en ordre inverse* et ne forment pas ainsi un groupe rythmique spécial, mais le second membre d'un groupe rythmique divisé en deux parties symétriques. De même pour le dizain : les trois dernières rimes sont disposées comme les trois premières, la sixième et la septième, comme la quatrième et la cinquième. Si nous désignons par *f* les rimes féminines et par *m* les rimes masculines, nous obtiendrons la série symétrique suivante :



pour le huitain, nous aurions eu :



Banville a raison de dire que le dizain est « moins solidement bâti » que le huitain, mais la raison n'en est pas qu'on pourrait le « diviser en deux parties », car on pourrait en faire autant du huitain ; la symétrie du dizain est plus complexe et moins apparente : plus complexe, parce que chaque rime masculine de la première moitié a pour symétrique une rime féminine dans la seconde ; moins apparente parce que le dizain n'a pas, comme le huitain, quatre vers écrits sur la même rime : les conditions auxquelles il doit satisfaire étant moins nombreuses, il paraît moins nécessaire et moins solide.

Cette théorie de la strophe est donc juste au fond, mais assez

maladroitement exposée : il est probable que, s'il avait présenté ses idées d'une manière systématique, au début du livre surtout, Banville eût découvert et corrigé sans peine les erreurs et les injustices que j'ai signalées. Mais c'est dans les chapitres consacrés aux poèmes à forme fixe et aux « curiosités poétiques » que se manifestent les effets les plus regrettables de cette insuffisance : ces deux chapitres sont l'un et l'autre secs et monotones, réduits à des énumérations et des citations. La division en paraît arbitraire : pourquoi ranger, en effet, parmi les « curiosités poétiques » la glose, la sextine et le pantoum ? Ont-ils vraiment mérité d'être confondus avec les rimes équivoques et les sonnets acrostiches ? Banville eût paru moins sévère à leur égard s'il eût rappelé les principes généraux de sa poétique : puisque le but de toute combinaison rythmique est de donner à l'oreille l'impression du nécessaire, du définitif et de l'intangible, il s'ensuit que les seules exigences légitimes sont les exigences de l'oreille, que les seules lois respectables sont celles dont l'oreille peut contrôler facilement l'application. Or qu'est-ce que la sextine ? C'est un poème de six strophes et demie, dans lequel les six strophes entières ramènent toujours à la fin de leurs vers les six mêmes mots, intervertis suivant une loi *compliquée*, et la demi-strophe qui termine ramène les six mots dans le même ordre que la première strophe, mais en plaçant les mots pairs à la rime et les mots impairs dans le premier hémistiche. Comment un auditeur, même lettré, même prévenu, pourrait-il reconnaître cette savante disposition dans un poème de trente-neuf alexandrins ? A la lecture, il faut regarder à plusieurs fois, réfléchir et numéroter les mots, pour comprendre leur trop savant entrelacement. Le poème que Banville cite comme exemple est vraiment remarquable, mais la combinaison de ses rimes n'est pour rien dans l'affaire : elle échappe complètement à l'oreille.

La glose est un poème en strophes de quatre vers, terminées chacune par un vers d'un poème connu, le premier vers du poème terminant la première strophe, le second vers, la seconde strophe et ainsi de suite. Il y a là une loi suffisamment simple pour que l'oreille puisse en constater l'application : chaque vers final est attendu, nécessaire ; et la glose est d'autant plus amusante que ce vers est amené d'une manière plus naturelle, plus logique et plus nécessaire aussi. Seulement, il faut que tous les auditeurs sachent par cœur la pièce qui inspira cette glose : quel sel pourrait avoir la

glose « à Monsieur Esprit » pour qui ne connaîtrait pas le sonnet de Job ? Or quel poème fut jamais assez célèbre pour être su, par cœur, d'une fraction notable du public ? La glose peut donc amuser un petit cercle lettré, surtout si elle est faite par un versificateur adroit, homme d'esprit, habile à railler juste et sans méchanceté ; mais elle ne saurait jamais être un genre, à proprement parler ; Banville a donc raison de la ranger parmi les simples « curiosités poétiques ». Peut-être eût-il pu se montrer moins sévère pour le pantoum : ce poème où, dans chaque quatrain, deux sens différents alternent et se répondent, où les vers pairs de chaque strophe deviennent les vers impairs de la strophe suivante, ce poème avec son apparent désordre et ses perpétuelles reprises, analogues à celles des chansons populaires, avec son allure étrangement capricieuse, ne manque pas d'un certain charme. Pourquoi ne l'avoir pas mis en meilleure place avec les poèmes à forme fixe ? Je n'en vois guère cette fois qu'une raison : le pantoum était d'importation récente, et le chapitre précédent avait été réservé aux poèmes *traditionnels :* sonnet, ballade, rondel et autres. Traditionnels ! mot dangereux, qui réclamait une explication ; Banville ne l'a pas donnée et jamais silence ne fut moins opportun.

Il s'est contenté d'expliquer ainsi son admiration :

> Ce groupe de poèmes est l'un de nos plus précieux trésors, car chacun d'eux forme un tout rythmique, complet et parfait, et en même temps, ils ont la grâce naïve et comme inconsciente des créations qu'ont faites les époques primitives. [**P. T.**, 183.

La raison est vraiment discutable et insuffisante : l'époque de Charles VIII ne mérite guère d'être appelée « primitive » et le principal défaut de ces poèmes est souvent de manquer de « naïveté ». Qu'est-ce, d'autre part, qu'un « tout rythmique, complet et parfait » ? L'expression n'est pas si claire qu'une explication soit inutile. Ces poèmes ont-ils tous une valeur égale, une même dignité, sont-ils aptes à exprimer les mêmes choses, ou bien ont-ils chacun un caractère propre, existe-t-il entre eux une espèce de hiérarchie ? Quel intérêt y a-t-il à ce que la tradition ait « irrévocablement fixé » le nombre des vers qu'ils doivent contenir et l'ordre dans lequel ces vers doivent être disposés ? C'était le cas ou jamais de rappeler le principe que le poème doit s'imposer à l'oreille comme une chose *nécessaire :* dans ces pièces où le nombre des vers et des strophes,

l'ordre des rimes, la place des refrains sont rigoureusement fixés, nous avons le sentiment que, parmi toutes les combinaisons de mots qui expriment clairement et correctement une idée donnée, une seule peut remplir en même temps les conditions imposées par la métrique. Mais, au fond, ces conditions sont bien artificielles et bien arbitraires : comment se fait-il qu'elles soient acceptées sans discussion ? C'est leur antiquité seule qui peut leur assurer cet avantage : il y a pour ainsi dire prescription ; si l'on ne rejette pas ces vieilles formes, il faut les accepter telles qu'elles nous sont transmises par la tradition, avec toutes leurs exigences ; ainsi l'ancienneté de ces lois *traditionnelles* crée une nécessité de plus.

Les exigences de ces poèmes à forme fixe ne sont pas toujours aussi multiples ni aussi rigoureuses : le sonnet exige seulement que les deux quatrains soient écrits sur les mêmes rimes, disposées de la même manière ; dans la ballade, au contraire, il faut écrire vingt-huit vers sur trois rimes et ramener quatre fois le refrain ; mêmes difficultés dans le rondeau et dans le rondel, mais aggravées puisque le refrain doit être ramené à des intervalles moindres encore ; allons-nous admettre cette conséquence étrange que le rondel, obéissant à des lois plus strictes, est un poème supérieur au sonnet ? Il faudrait pour cela que le vers n'eût pas à satisfaire à d'autres lois que celles de la métrique ; mais le vers exprime toujours quelque chose ; vraie ou fausse, neuve ou banale, il n'importe : l'idée existe, et c'est par un singulier abus de langage qu'on parle d'un « poète sans idées ». Donc, à moins d'être composée de mots et de phrases décousus, une pièce de vers quelconque doit satisfaire encore aux lois de la logique. Mais celles-ci, à leur tour, sont plus ou moins strictes, suivant que le groupe d'idées exprimées est plus ou moins complexe et forme un faisceau plus ou moins solide : or il semble bien que, dans les poèmes à forme fixe, il y ait comme une compensation entre les exigences de la métrique et celles de la logique. L'idée exprimée a-t-elle quelque importance ? la pièce doit-elle contenir un raisonnement, succinct mais solide, ou bien un tableau vigoureusement tracé en quelques traits nets et hardis ? C'est le sonnet qui sera la forme idéale, non seulement parce qu'il est concis et qu'il admet le vigoureux et grave alexandrin, mais aussi parce qu'il impose au poète le minimum d'exigences métriques. L'idée est-elle au contraire plus menue, plus frivole ; au lieu d'un tableau, n'a-t-on plus qu'un simple croquis ? Il faudra préférer au

sonnet quelque autre forme, triolet ou ballade par exemple : l'ensemble logique, moins solidement lié, ne s'impose plus avec autant de rigueur à l'esprit ; il faut, par compensation, que les exigences métriques s'accroissent.

S'agit-il d'exprimer un joli rien, de dire élégamment une bagatelle, de crayonner une légende en marge d'une gravure, ou bien un mot aimable sur l'album d'une dame, le rondel sera tout à fait à sa place : ce joli rythme gracieux et pimpant, mais compliqué, serait un vêtement trop étriqué pour une idée même assez simple, et un ajustement trop mignard pour une idée tant soit peu sérieuse ; mais il donne à un propos sans grande importance le tour coquet, l'allure preste, le dessin bien arrêté qui peuvent seuls le rendre amusant. Il est vrai que le rondel ainsi conçu n'est presque plus qu'une curiosité littéraire et non pas un genre viable [1].

Ce n'est pas cependant que le rondel ne puisse s'élever un peu plus haut : peu de temps après ceux de Banville, Catulle Mendès écrivait pour le Gil Blas une suite de rondels amoureux que, pour ma part, je préfère de beaucoup à ceux de son prédécesseur. Leur charme est tout entier dans le retour mélancolique, obsédant, du refrain ; on s'étonne que le poète du *Chant des Vendangeurs* et de la *Dernière pensée de Weber* n'ait pas fait allusion à ce genre d'effets : en admettant que la question ne lui ait pas paru convenir à un livre scolaire, il aurait pu, il aurait dû peut-être ajouter au moins quelques lignes à ce sujet, quand le livre fut réédité, corrigé et augmenté. Lorsque le *Petit Traité*, porté aux nues par les uns, impitoyablement raillé par les autres, fut devenu comme le livre de la Loi parnassienne, opposée aux révolutionnaires du symbolisme, alors surtout il eût été bon d'analyser un peu mieux la beauté de ces vieilles formes, de montrer pourquoi elles méritent d'être conservées. Faute de l'avoir fait, Banville allait passer, aux yeux des jeunes novateurs, pour un attardé, admirant en archéologue maniaque des vieilleries depuis longtemps défuntes ; son respect pour des règles traditionnelles, dont il n'avait pas montré suffisamment la

1. Aussi rien n'est-il plus monotone et plus vide qu'un recueil de rondels. Rarement Banville fut plus mal inspiré qu'en publiant les siens en un livre compact où ils sont classés méthodiquement, comme choses très sérieuses : les quatre éléments, les quatre saisons, le jour et la nuit, les boissons, etc. Ses nombreux censeurs pouvaient trop facilement profiter de ces pages (d'ailleurs peu nombreuses) pour l'accuser d'être frivole ; ils n'y ont pas manqué. (Voir l'article de Colincamp, Correspondant, 25 septembre 1877.

vérité profonde, allait ressembler tout naturellement à l'intransigeance d'un esprit étroit et vieilli. Le caractère agressif d'une page ajoutée à la deuxième édition devait aggraver encore le malentendu.

Dans la première, après avoir critiqué le rythme, malencontreux selon lui, de *Sara la Baigneuse*[1], il concluait par ce conseil, dont il recommandait à ses lecteurs la sagesse pratique :

> En fait de rythmes, se défier absolument de tout ce qu'on a prétendu ou cru inventer depuis le XVIe siècle.

Dans l'édition Charpentier de 1881, la conclusion est restée la même, mais il n'est plus question de *Sara la Baigneuse ;* le ton est beaucoup plus acerbe, on y sent comme une espèce d'irritation tout à fait inaccoutumée :

> Il faut bien se garder de croire qu'on a fait quelque chose lorsqu'on a arbitrairement retourné un rythme comme on retourne un gant, et qu'on a simplement mis les vers masculins à la place des féminins et réciproquement.
>
> En cette affaire, comme dans beaucoup d'autres, le désir de s'instituer maître de son autorité propre, avant d'avoir été un bon écolier, a fait dire aux gens beaucoup de sottises. Jamais, en apparence, on n'a inventé plus de rythmes que dans ces dernières années ; mais leur plus grand défaut c'est qu'ils n'existent pas. Pour la plupart du temps, mal façonnés, mal équilibrés, manquant d'harmonie et de pondération, ils remplissent très mal le rôle que les rythmes déjà existants remplissaient très bien. Aussi peut-on dire que celui qui les emploie les a imaginés, non par le besoin réel qu'il avait d'eux, mais par ignorance.
>
> Je m'explique. Un rimeur plus orgueilleux que savant (il y en a) pense un poème, qui trouverait très bien sa forme nécessaire dans tel rythme existant ; mais comme ce rythme, notre rimeur ne le connaît pas, faute d'avoir assez lu les maîtres du seizième siècle et les maîtres contemporains, il a plus tôt fait d'en créer un au hasard que d'aller chercher là où il est celui qu'il lui faudrait ; et il satisfait ainsi du même coup son orgueil et sa paresse. [**P. T.**, 165.]

Sur quelles épaules tombe cette volée de bois vert, si rudement administrée ?

A vrai dire, tous les recueils de l'école dite « décadente » sont postérieurs à la seconde édition du *Petit Traité ;* mais Verlaine et Mallarmé étaient déjà connus, et leurs disciples, reçus chez Victor

1. Cf. p. 195 et note 2.

Hugo, étaient certainement connus de Banville. Comment supposer d'ailleurs qu'il n'ait pas voulu s'en prendre à eux, lorsqu'on rapproche de cette diatribe la scène des *Contes héroïques* où « un jeune homme mince, très pâle, vêtu d'un veston bleu lapis, ouvert sur un gilet-pourpoint en velours pourpre, lacé par derrière », enseigne de la sorte un de ses camarades « frappé d'une respectueuse épouvante » :

Quant au vers français, retiens bien ce que je te dis, il doit devenir purement symphonique, répudier toute mélodie, et il ne comporte aucune césure ! La rime est admissible, à condition de causer un étonnement étouffé et cruel, et de ressembler à une épouvantable caresse ou à une voluptueuse blessure ; elle doit produire entre la chair et le derme l'effet d'une brûlure humide. [C. H., 148.]

Les symbolistes ne s'y trompèrent pas et l'un d'eux se plaignit, non sans quelque apparence de justice, que Banville, en dépit de quelques velléités libérales, les traitât « comme les autres, en fils dégénérés » [1].

Par une conséquence fatale du mouvement propre de la pensée humaine, le *Petit Traité* devait sembler conservateur, vieillot, réactionnaire, précisément à cause de ce qui jadis avait paru révolutionnaire : il avait défendu la rime correcte contre les plates assonances de Scribe ou de Ponsard, et maintenant il semblait vouloir faire l'apologie du « joujou d'un sou » ; il avait protesté contre les inversions, les prétendues « licences poétiques », il avait exigé du poète un respect absolu pour la langue et la syntaxe ; mais ce qui avait été une révolte contre le jargon des vaudevillistes, pouvait passer, dix ans plus tard, pour une opposition intransigeante contre les audaces de « l'art nouveau ». Banville appartenait à la génération poétique destinée, selon toutes les lois naturelles, à être raillée et vilipendée par les nouvelles écoles. Cependant il eût peut-être évité l'orage assez facilement, sans le malentendu signalé plus haut. Sa doctrine était, après tout, favorable aux jeunes, et M. R. de Souza cite avec raison la page qui se termine par cette conclusion fort peu conservatrice : « On périt toujours non pour avoir été trop hardi, mais pour n'avoir pas été assez hardi » [P. T., 108] ; il n'hésite même pas, et c'est justice, à voir en lui comme un ancêtre du symbolisme :

Si les conseils précis de Théodore de Banville ne s'accordaient

1. R. de Souza, *la Victoire du silence*. Paris, Floury, 1906, in-8°, p. 85.

guère avec ses aspirations générales, il est impossible de ne pas reconnaître que les symbolistes obéirent mot pour mot à ses aspirations [1].

M. de Souza semble taxer Banville d'inconséquence et peut-être est-il bien sévère ; mais il est exact qu'il y a, dans le *Petit Traité*, des contradictions flagrantes. Comment, par exemple, le poète qui voudrait se voir « délivré de toutes les conventions empiriques », a-t-il pu écrire que

> ... un mot terminé par un T ne peut, sans faute grossière, rimer avec un autre mot qui ne soit pas terminé par un T ? [P. T., 75.]

Comment n'a-t-il pas vu que la rime pour l'œil était justement la principale « convention empirique » dont il fallait débarrasser notre prosodie ? Il eût fallu que Banville cherchât à préciser ce qu'il entendait par le caractère nécessaire de la poésie, déclarât nettement que le rythme et la rime n'étaient faits que pour l'oreille, ce qui, d'un seul coup, ruinait presque toutes les règles factices dont on réclamait, à juste titre, la suppression. Peut-être, en même temps, aurait-il montré à quelques novateurs un peu trop ardents, le danger qu'il y avait à chercher, de parti pris, le vague, le diffus et l'imprécis ; peut-être aurait-il pu devenir le conseiller et, pour ainsi dire, le modérateur des jeunes, s'il avait donné vraiment une « poétique » bien complète, solidement construite, déduite avec rigueur de quelques principes simples et facilement intelligibles. Au lieu d'une œuvre méthodique et forte, il a écrit seulement un petit livre amusant certes, mais qui ressemble bien plus à une suite de causeries qu'à un traité véritable ; le lecteur attentif peut retrouver le lien logique qui unit les divers préceptes, mais les meilleurs conseils, les pensées les plus délicates et les plus justes se présentent sous une forme parfois déconcertante et les règles semblent être imposées parce qu'elles sont traditionnelles, non parce qu'elles sont fondées en raison. Livre à la fois intéressant et regrettable, où l'on devine, plus qu'on ne la voit, une théorie d'ensemble originale et curieuse, mais où l'on se demande plus d'une fois si l'auteur est un révolutionnaire ou un attardé ; livre qui justifie, en somme, tout le bien et tout le mal qu'on a dit de lui, mais qui fut plutôt nuisible qu'utile à la gloire de Banville.

1. R. de Souza, *loc. cit.*, p. 84.

II. — LES *SCÈNES DE LA VIE* ET LES *PETITES ÉTUDES*. — Pauvreté de la forme et du fond. — Ses causes. — Tristesse de Banville dans les années qui suivirent la guerre. — Maupassant a-t-il fait le portrait de Banville dans *Bel-Ami ?* — Le GIL BLAS ; que Banville y travaille pour le bourgeois.

La théorie du conte. — Sa faiblesse. — La poétique des *Exilés* se retrouve dans les *Contes*. — Insuffisance du talent de Banville pour ressusciter vraiment le conte.

L'élément satirique et les *Odes funambulesques*. — Situation nouvelle du bourgeois. — Son incapacité politique. — Le bourgeois et l'artiste. — La littérature bourgeoise ; naturalisme et satanisme.

L'immoralité bourgeoise. — Le commerce. — La famille. — Mépris de la femme. — La fille produit et fléau de la société bourgeoise. — Les idées politiques de Banville d'après les *Contes*.

BIBLIOGRAPHIE. — Les *Scènes de la Vie* et les *Petites Etudes* comprennent les treize recueils suivants :

1° *Les Camées parisiens*, parus en 1866 (t. I et II) et 1873 (t. III). Paris, Pincebourde, in-16 avec la mention : Tiré à petit nombre pour les amateurs . Chaque volume comprend quatre douzaines de portraits. — La deuxième édition Charpentier, 1883, in-12 contient seize douzaines de portraits au lieu de douze, plus le portrait de l'auteur, de sa femme et de son beau-fils ; on y a joint *la Lanterne magique* et une fantaisie satirique, *la Comédie Française en mil huit cent soixante-trois racontée alors par un témoin de ses fautes*. C'est la reproduction d'un feuilleton paru en 1863 dans LE NAIN JAUNE, sous la signature de *l'Inconnu*, et édité ensuite sous le titre de *1680-1863, la Comédie Française racontée par un témoin de ses fautes, avec une préface et un épilogue en vers. Paris, Edmond Albert, éditeur, 11, rue de Seine,* MDCCCLXIII, une brochure in-16 de 72 pages devenue rare ;

2° *Contes pour les femmes*, parus d'abord dans LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES (nos 1 à 17, de février 1876 à mars 1877) ; puis dans le GIL BLAS (24 à 40, janvier à octobre 1880) ;

3° *Contes féeriques* intitulés d'abord *Contes fantastiques*, dans le GIL BLAS, de novembre 1880 à octobre 1881 ;

4° *Petites études*, dans le GIL BLAS, de mars à juin 1881. Une partie seulement a été publiée en volume, sous le titre de *Feuilles volantes*, à la suite de *Paris vécu ;* d'autres articles ont été réunis aux *Souvenirs ;*

5° *Mes Souvenirs*, dans le GIL BLAS, de juillet 1881 à mai 1882, sauf l'article sur Nestor Roqueplan, paru dans LE NATIONAL du 2 mai 1870. Le premier numéro de LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE con-

tient un article sur Baudelaire, qui est comme un premier crayon de l'article des *Souvenirs;*

6° *Paris vécu*, dans le GIL BLAS, de novembre 1881 à décembre 1882 ;

7° *La Lanterne magique*, dans le GIL BLAS, de mai à décembre 1882 ;

8° *Lettres chimériques*, dans le GIL BLAS, de janvier 1883 à janvier 1884 ;

9° *Contes héroïques*, dans le GIL BLAS, de juillet 1883 à juin 1884 ;

10° *Contes bourgeois*, dans le GIL BLAS, de mars à décembre 1884 ;

11° *Dames et demoiselles* et *Fables choisies mises en prose*, dans le GIL BLAS, de décembre 1884 à septembre 1885 ;

12° *Les belles Poupées*, dans le GIL BLAS, de juillet 1886 à mai 1887 ;

13° *L'Ame de Paris*, dans le GIL BLAS, d'août 1886 à mars 1888.

Chacun de ces recueils a été publié dans la bibliothèque Charpentier peu après son apparition dans le journal.

OUTRE le *Petit Traité*, Banville a publié, de 1880 à 1890, onze volumes de prose, divisés en deux séries : les *Scènes de la vie* et les *Petites études ;* la première série comprend quatre recueils de *Contes* : *Contes pour les femmes*, *Contes féeriques*, *Contes héroïques*, *Contes bourgeois ;* la seconde, formée d'éléments plus disparates, comprend deux volumes de contes : *Dames et Demoiselles* et *Belles Poupées ;* un volume de fantaisies satiriques : *la Lanterne magique ;* un volume de notes sur les amis et les contemporains illustres du poète : *Mes Souvenirs;* enfin trois volumes de chroniques sur divers sujets d'actualité : *Paris vécu*, *l'Ame de Paris* et les *Lettres chimériques*. Tous ces volumes, à l'exception d'un seul, sont formés entièrement d'articles écrits pour le GIL BLAS ; ils forment, matériellement, un ensemble plus considérable que les recueils poétiques, et la différence serait encore plus grande si l'on y ajoutait les articles postérieurs à 1884 et ceux qui parurent plus tard à L'ECHO DE PARIS. Toutefois ne regrettons pas outre mesure que ces derniers n'aient pas été joints, comme leurs devanciers, aux œuvres complètes de Banville, car ces contes et ces chroniques n'ajoutent rien à sa gloire : à peine en a-t-il lu quelques pages que le lecteur le plus indulgent, le mieux disposé, est surpris désagréablement par la négligence et le laisser-aller du style, par la monotonie de ces insignifiantes et parfois désobligeantes fantaisies.

La langue, si châtiée dans les autres œuvres, s'orne ici de

néologismes dont plusieurs ne sont ni très gracieux, ni très utiles [1] ; les expressions familières et parfois triviales se multiplient [2] ; on est tenté, vraiment, pour employer un mot cher à Banville, de trouver que l'abus de ces locutions est un moyen trop « initial » de donner à son style la simplicité de la causerie.

Et c'est un procédé trop commode encore que de faire rire le lecteur en allongeant, travestissant ou défigurant d'une manière bouffonne ces mêmes locutions. Ce n'est pas qu'en soi le procédé ne vaille absolument rien, mais son application exigerait beaucoup de mesure et de discrétion. On rit volontiers, dans les *Pauvres saltimbanques*, d'une coquette qui roule des yeux « à faire mourir un revenant », et de ce transfuge de la poésie, passé aux revues sérieuses, qui meurt « pauvre et malhonnête » [P. S., 48 et 92] ; dans le feuilleton du NATIONAL, on remarque déjà une fâcheuse tendance à renouveler trop souvent ces bouffonneries [3], mais au GIL BLAS l'abus devient criant : un viveur physiquement ruiné est « un Don Juan sur tous les retours » [B. P., 15] ; une personne fort occupée « tient la queue d'innombrables poêles » [B. P., 44], et une autre manifeste son indifférence en disant : « Je m'en lave les mains à me les écorcher » [D. D., 146]. Ailleurs, le mot figuré sera traité comme s'il était pris au sens propre :

Un public revenu de tout sans y être allé. [P. V., 71.

1. Costumation (P. V., 53) ; bourgeoisisme (C. p. F., 3) ; japonisme (D. D., 49) ; féminisme (C. p. F., 205) ; fumerie (L. Ch., 31) ; turquerie (= costume ou objet turc — C. p. F., 30) ; versiste, (P. V., 263) ; théâtriste (L. Ch., 88) ; costumiste (S., 259) ; donjuanesque (P. V., 287) ; michelangesque (C. p. F., 18 ; L. Ch., 112) ; berquinesque (L. Ch., 12) ; japonaisé (C. p. F., 225) ; indigéré (= malade d'indigestion — L. Ch., 167) ; vertigineusement (P. V., 188) ; plantation (= manière dont une chose est plantée — C. p. F., 331) ; subtilisé (= rendu plus pénétrant, en parlant des sens — C. p. F., 23), etc.

2. Rôtir le balai (D. D., 28) ; mener une vie de bâtons de chaises (B. P., 71) ; se brosser le bec (B. P., 46) ; avoir d'autres chats à peigner (A. P., 188) ; il n'y a pas de quoi fouetter un chat (P. V., 187) ; faire de la bouillie pour les chats (L. Ch., 168) ; en avoir plein le dos (P. V., 174) ; il y a belle lurette (A. P., 163) ; c'est une autre paire de manches (B. P., 328) ; mettre les pieds dans le plat (C. p. F., 18) ; tenir la queue de la poêle (D. D., 309) ; mener une vie de polichinelle (B. P., 220) ; attacher ses chiens avec des saucisses (A. P., 184) ; prendre des vessies pour des lanternes (D. D., 94).

Je n'ai cité qu'un exemple de chacune de ces locutions, mais il suffit d'ouvrir au hasard un des volumes de contes pour en trouver un grand nombre d'autres.

3. Il faudrait nettoyer tour à tour trop d'académies d'Augias (23 mai 1872) ; du temps que les poètes parlaient (30 novembre 1874) ; donner sa langue au sphinx (9 août 1875) ; prendre des vessies pour des constellations (22 octobre 1877), etc.

Des mets de tonnerre et de flamme qui depuis longtemps m'ont emporté la bouche et ne me l'ont jamais rapportée. [B. P., 153.

Quelquefois la correction remplacera un mot par un autre mot plus moderne, ou qui convient mieux au personnage, à moins qu'elle n'introduise quelque hyperbole démesurée : « Vous n'avez pas inventé la dynamite ni la poudre de riz », dira une courtisane [B. P., 43] ; des contes absurdes deviendront des histoires « à dormir debout sur un paratonnerre » [D. D., 318]. On peut, sans aucune peine, multiplier à l'infini les plaisanteries de ce genre.

Un autre procédé que prisait fort la muse funambulesque, c'est l'allusion parodique. Certes, il ne peut être que glorieux de suivre l'exemple de Racine et d'Aristophane, mais les *Contes* le suivent un peu trop souvent : les anciens et les modernes, le sacré, le profane, Rabelais, Racine, Boileau, Shakespeare, Perrault, Beaumarchais, Baudelaire, Virgile, Térence, tout s'y trouve ; le *Cantique des Cantiques* sert à louer les beautés les plus profanes [1] ; l'épisode fameux de la conversion de saint Paul revient à chaque instant avec une agaçante régularité [2] ; la nudité de Hassan, des plats d'argent et des discours académiques, la vache de Victor Hugo « qui regarde vaguement quelque part », sont également rappelés à tout propos [3] ; quant à *Ruy Blas*, on se demande si Banville n'aurait pas fait la gageure d'utiliser l'un après l'autre tous les vers de la pièce [4].

Malheureusement le fond ne rachète pas les faiblesses de la forme, ce ne sont partout que beautés splendides, statures héroïques, chairs de marbre, dents d'acier, chevelures de lumière ; les âmes sont à l'avenant : s'ils ne sont pas des fantoches, les hommes sont tous forts comme Hercule, braves comme Roland et savants comme

1. Cf. D. D., 295 ; B. P., 36, 37, 39, 49, 132, 149, etc.

2. Caliste crut sentir des écailles énormes lui tomber des yeux. [D. D., 50.] — Pardonne-moi si je fais tomber de tes yeux des écailles. [B. P., 9.] — Vous faites tomber des écailles de mes yeux... [B. P., 125.]

3. C. p. F., 122, 150, 212 ; P. V., 83, 143, 227 ; B. P., 36, 202, etc.

4. De plus en plus nous ressemblons à des bandes de vers de terre qui seraient mariés à de grands troupeaux d'étoiles. [P. V., 111.] — Mais, comme dit Ruy Blas, si tu voyais dedans ! [B. P., 121.] — Il devait se dire douloureusement, comme Ruy Blas : « Triste flamme, éteins-toi ! » [B. P., 56.] — Plus harnachés d'ordres et de chamarres. [P. V., 95.] — [Les comédiens] marchent vivants dans leur rêve étoilé. [P. V., 202.] — [Les femmes] disent résolument comme Ruy Blas : « Je ne m'occupe pas de ces hommes du tout. » [P. V., 111.] — Il s'agissait, comme il est dit dans *Ruy Blas*, d'enlever quelqu'un de très grand dans Madrid. [P. V., 135.

Pic de la Mirandole ; les femmes devinent les plus secrètes pensées et savent, comme les fées, prendre toutes les formes ; bref, tout le monde a du génie. Passe encore pour les historiettes purement imaginaires, bien que ces perfections soient monotones et qu'on salue avec joie l'apparition d'un laideron ou d'un nigaud ; mais où les protestations partent toutes seules, c'est quand on voit des contemporains traités de la même manière ; l'humanité que nous présentent les *Souvenirs* n'a plus rien de terrestre ; tout y est surhumain, jusqu'aux œufs sur le plat de Joissans, le « cabaretier égrégore » [S., 275]. Il est vrai que « Figaro Barbier » plaidant *pro domo* a prétendu prévenir ce reproche :

Les esprits superficiels ont fait à Balzac une critique spécieuse. Chez lui, disent-ils, tous les personnages ont du génie. Il nous montre un clerc d'avoué ; ce clerc d'avoué a du génie. S'agit-il d'un portier ? C'est un portier de génie.

O jugeurs frivoles, c'est en cela précisément que Balzac, peignant la vie parisienne, a manifesté son suprême bon sens. A Paris, dans cette prodigieuse Babel-Athènes en quête de l'absolu grandiose et de la perfection idéale, quiconque n'a pas de génie n'a pas sa raison d'être.

Que celui-là disparaisse ! Une trappe est ouverte sous ses pas, mille fois plus terrible que celle où Don Juan s'abîme au cinquième acte, et cette trappe se nomme : l'indifférence [1].

Mais précisément, le tort des *Souvenirs* c'est de ne pas consentir à laisser tomber dans la trappe en question des gens qui le méritaient mille fois. Les malpropretés diverses du comédien Achille, grand premier rôle du Petit Lazari [S., 247], les escroqueries du faux prince Euryale [S., 156], méritaient-elles de passer à la postérité ? Fiorentino, malgré ses tours de Scapin [S., 176], le duc d'Abrantès, malgré sa science de gastronome [S., 143], le baron Brisse qui faisait si lestement le ménage [S., 431], devaient-ils figurer près de Heine, de Balzac, de Baudelaire et de Gautier ? Enfin certains noms illustres devaient-ils servir de prétexte à des anecdotes absolument dépourvues d'intérêt ? Le lecteur, alléché par la table des matières, est quelque peu déçu lorsqu'il constate que les *Souvenirs* ne sont

1. *A Figaro, Salons de coiffure, Figaro Barbier à ses clients et à tout le monde, Boulevard Montmartre, 12, Entrée par le Bazar Européen.* Prosp. in-12 de 12 p., s. d., imprimé à Alençon par Poulet-Malassis et de Broise. Rédigé par Banville. Je dois à la libérale bienveillance de M. J. Madeleine la communication de cette pièce, à peu près introuvable aujourd'hui.

souvent qu'un recueil d'*anas* : il attendait autre chose que le perroquet de Jules Janin [S., 57], les talents culinaires ou les mots féroces d'Alexandre Dumas [S., 408-410], les farces de Frédérick Lemaître et de ses camarades [S., 206]. Son désappointement augmenterait encore s'il avait à sa disposition les feuilletons du NATIONAL : il constaterait que l'article sur Roqueplan répète un feuilleton du 2 mai 1870, que l'histoire de l'épicier et de la mandragore était racontée le 4 octobre 1875, que l'article écrit le 30 juin 1874, au lendemain de la mort de Janin, contenait déjà l'anecdote de Humboldt et du cocher de fiacre [S., 61]. Quant aux *Contes*, c'est bien pis : vingt ou trente fois peut-être réapparaissent les héroïnes qui n'étaient plus de la première jeunesse au temps de La Fontaine. Ce ne sont partout que belles pécheresses, heureux amants, soubrettes rusées, maris infortunés. Ils sont trop !

Dans leur ensemble, ces chroniques du GIL BLAS sont une erreur, et il eût mieux valu pour Banville ne jamais les écrire, ou bien les laisser oublier avec le journal qui les lui demanda. Pourquoi donc a-t-il échoué de la sorte ? Ne serait-ce pas, avant tout, parce qu'il avait perdu la joyeuse confiance qui est un des principaux éléments du succès ? En effet, les années qui suivirent la guerre furent pour Banville des années de découragement et d'amertume : comme jadis, en 1848, la proclamation de la troisième République lui avait paru le commencement d'une ère nouvelle, et, une fois de plus, il avait éprouvé une cruelle désillusion : de tous les républicains dont il était l'ami, les plus modérés siégeaient à l'extrême-gauche de l'assemblée ; la répression froidement impitoyable de la Commune, le retour offensif de L'UNIVERS et des siens n'étaient pas faits pour le consoler. Il avait espéré qu'avec l'empire disparaîtraient le petit crevé, la cocotte et les opérettes à maillots ; on jouait toujours la *Belle Hélène*, comme il le constatait avec douleur au lendemain même de la guerre :

> On avait affirmé que ce carnaval poetique et musical finirait avec l'empire ou avec la guerre de Prusse, ou au moins avec le règne de la Commune, et toutefois l'espoir dont on nous berçait ne s'est pas réalisé. C'est que les gouvernements et même les révolutions ont la vie moins dure que les monstres enfantés par un art nourri de piment et de carrick à l'indienne. N., 26 juin 1871.

Non seulement le « carnaval » n'était pas fini, mais il recommen-

çait « avec la permission des autorités », — et même leur encouragement. En juillet 1871, l'Opéra et les Folies-Dramatiques rouvrirent leurs portes le même soir, l'un avec la *Muette de Portici*, l'autre avec le *Petit Faust ;* et le feuilleton du NATIONAL constate mélancoliquement ceci :

Nos représentants qui parlent si souvent d'élever le niveau des âmes, avaient fui cette fois encore la musique pour le charivari, et la danse... pour ce que les étrangers croient être la danse française. [N., 17 juillet 1871.]

Quinze jours après, il répète avec plus de violence :

Les farceurs, les bouffons et les parodistes de la musique sont fêtés par les rois et les princes, et, Jocrisses couronnés de lauriers, reçoivent tout vivants les honneurs de l'apothéose. [N., 31 juillet 1871.]

Aussi les belles œuvres sont-elles toujours accueillies avec la même indifférence : Pasdeloup échoue piteusement avec un programme consacré à Beethoven :

Mercredi, le public était de glace et il a failli glacer l'orchestre lui-même. Et voilà ce que c'est que de vouloir trop représenter en province les opérettes infernales. [N., 4 juillet 1871.]

Et pourtant que de belles résolutions, que d'engagements solennels pendant les jours d'épreuve !

Lorsque le talon de la Prusse pesait lourdement sur nous, lorsque nous voyions tomber les meilleurs d'entre nous, dans cette guerre aveugle où furent supprimés le courage et l'héroïsme et où on avait affaire non à des ennemis toujours invisibles, mais à un ouragan d'acier et de fonte, nous nous étions bien promis, nous avions bien juré qu'à l'avenir nous laisserions les étrangers rire tout seuls d'Orphée avili, d'Hélène bafouée, et des rodomontades du général Boum !... Cependant voici que nous avons oublié nos serments de l'heure sanglante et que, de nouveau, nous nous résignons à être le cabaret et le tréteau de l'Europe. [N., 18 décembre 1871.]

Et les mêmes gens qui applaudissaient les pièces où l'on insultait « les dieux de la poésie et de la conscience humaine » insultaient également les artistes et les poètes [1].

1. E. de Goncourt note ces mêmes sentiments dans son *Journal* (20 mars 1885) : « Une jeunesse hostile à l'empire avait cru à deux choses chez les hommes

Banville n'était pas plus que les autres à l'abri des avanies et des calomnies : dans LA LIBERTÉ du 30 septembre 1873, Victorien Joncières l'accusait d'avoir volé dans les papiers de l'empereur le manuscrit de *la Chambre bleue* de Mérimée ; bien que le poète ait protesté avec indignation [N., 6 octobre 1873], j'ai vainement cherché dans LA LIBERTÉ un seul mot de rectification. Mais plus significatif encore est l'incident à la suite duquel Banville quitta LE NATIONAL. Voici comme il est raconté par le directeur même du journal :

M. Théodore de Banville nous adresse la lettre suivante :

« Paris, le 4 mars 1881.

« Cher Monsieur,

« Vous m'avez exprimé votre désir formel qu'il ne fût pas parlé de la représentation de *Lucrèce Borgia* dans *le National*. J'avais espéré que vous reviendriez sur cette décision ; mais puisque les choses restent dans le même état, j'ai le regret de vous envoyer ma démission. Il serait incompréhensible pour tout le monde, et plus encore pour moi, que, tenant une plume de feuilletonniste, je puisse garder le silence sur une œuvre de Victor Hugo.

« Croyez, je vous prie, à mes sentiments les plus dévoués.

« Théodore DE BANVILLE. »

Nous regrettons la démission de M. de Banville. Mais la direction de la Gaîté ayant cru devoir nous envoyer un service insuffisant pour la première représentation de *Lucrèce Borgia*, nous avons cru défendre la dignité des journaux en prouvant par notre silence aux directeurs de théâtre que nous pouvions plus facilement nous passer de leurs places qu'eux de notre publicité.

Il est fâcheux que cette démonstration ait eu lieu à propos de M. Victor Hugo, mais la faute n'en est pas à nous. [N., 6 mars 1881.]

« Notre publicité » ; voilà le mot lâché ! Pour le successeur de Rousset, le journal n'est plus guère qu'une feuille de réclames, littéraires et autres, qui se refuse à qui lésine sur le prix. Qu'importent les égards dus à l'œuvre d'un grand homme et au talent

nouveaux : à un relèvement de l'intelligence, à un relèvement de la morale, — et malheureusement il faut bien reconnaître que, chez les gouvernants de l'heure présente, l'intelligence et la morale sont peut-être encore inférieures à l'intelligence et à la morale des gens de l'empire. »

d'un vieux collaborateur, s'il s'agit de faire une avanie à un client peu généreux ! Banville, qui avait connu l'âge héroïque où un journal n'était pas une affaire, apportait dans le métier les idées du vieux temps : on le lui fit bien voir. Le ton même sur lequel sa démission est annoncée prouve bien qu'au fond on n'était pas trop fâché de le voir partir ; de son côté, sans doute, il comprit aussi qu'un changement profond s'était opéré, que des mœurs nouvelles s'inauguraient. Il dut les subir à son tour, non sans colère ni rancœur.

Il y a parmi les personnages de *Bel-Ami* un vieux poète, Norbert de Varennes, qui donne à LA VIE FRANÇAISE des chroniques fantaisistes et des contes ; c'est un malade en qui ne subsiste plus rien de l'homme radieux, frais et fort qu'il était à trente ans. Il est impossible de ne pas croire que Maupassant a songé à Banville ; est-ce encore lui qu'il veut peindre lorsqu'il nous représente Varennes plein de mépris pour tous les Laroche-Mathieu, pour tous les médiocres qui ont « l'esprit entre deux murs, l'argent et la politique », pour tous les « cuistres » devant lesquels il est « impossible de parler de rien de ce qu'aiment les poètes », parce que « leur intelligence est à fond de vase ou plutôt à fond de dépotoir, comme la Seine à Asnières » ? Je le croirais volontiers : cette amertume, ce découragement, expliqueraient fort bien la médiocrité des chroniques du GIL BLAS ; on ne fait jamais bien ce qu'on fait sans amour, on ne crée pas de belles œuvres pour des gens que l'on méprise.

Or il est bien difficile de croire que Banville ait eu beaucoup d'estime pour les lecteurs du journal auquel il donnait ses contes. Il n'est que trop facile de voir quels sont ces lecteurs : les échos où se mêlent les nouvelles du grand monde et du demi-monde, la chronique des salons, des alcôves, des cabinets particuliers et du trottoir, les malpropres historiettes et les déclamations vertueuses contre les tripots, ces échos-là désignent clairement leurs destinataires : ils sont faits pour cette catégorie de bourgeois, de Paris ou d'ailleurs, qui croient s'approcher des grands seigneurs en lisant les frasques de leurs maîtresses. Il faut à ces gens-là de la morale, car cela fait partie du costume comme la cravate et les gants ; mais il faut aussi des histoires pimentées qu'on racontera au café ou sur le mail. Le plus triste est que ces histoires doivent être signées de noms connus et estimés : cette espèce de lecteurs a des prétentions littéraires ; friands de polissonneries, ils veulent du moins qu'elles

sortent de chez le bon faiseur. Dangereux métier que d'écrire pour cette clientèle ! Il est douloureux de voir à quelles malodorantes inventions descendit le délicat poète Armand Silvestre. Condamné comme lui aux histoires d'amour peu platonique, assez souvent compliquées de l'accident que craignait Sganarelle, Banville essaya de tirer le meilleur parti possible du programme déplaisant qui lui était imposé. Mais il ne put y parvenir : ce qu'il se proposa était en contradiction formelle avec son tempérament et avec les principes mêmes de son art.

A plusieurs reprises, en effet, Banville a déclaré qu'il avait voulu « peindre la vie ». Mais de quelle manière a-t-il entendu la peindre ? Deux textes pourraient nous renseigner sur sa doctrine : l'avant-propos des *Contes pour les femmes* et le prospectus des *Scènes de la vie*, à la rédaction duquel il ne fut certainement pas étranger. Malheureusement il était un médiocre théoricien, et ces deux morceaux ne sont pas supérieurs à telle malencontreuse préface dont j'ai parlé précédemment. La pensée est vague, incertaine, aventureuse, superficielle ; les objections naissent d'elles-mêmes à la première lecture et l'ensemble ne paraît pas résister à la discussion.

L'avant-propos commence par rappeler la résurrection des poèmes à formes fixes :

> J'ai été assez heureux jadis pour être le premier à tirer de l'oubli des dessins de poèmes essentiellement sains et robustes, comme la Ballade de Villon et le Triolet qui plus tard, grâce aux poètes qui me suivirent, sont devenus d'une application usuelle et ont décidément triomphé. Aujourd'hui, non plus seul, cette fois, mais en même temps que d'autres écrivains passionnés pour nos origines, je tente de restituer, de remettre en honneur chez nous le vieux conte français.

Si cette assimilation était juste, on n'en pourrait tirer qu'une conséquence : c'est qu'un recueil de contes risquerait fort d'être aussi ennuyeux qu'un recueil de ballades, de rondels ou de triolets. D'ailleurs, la comparaison pèche par la base : autre chose est d'imiter une forme poétique, c'est-à-dire une certaine disposition de mètres, de rimes, de strophes et de refrains, autre chose d'imiter des œuvres en prose dont on ne peut emprunter que les sujets, les épisodes, l'allure et l'esprit. A moins qu'on n'imite aussi la langue et le style, comme font les *Contes drôlatiques ;* mais Banville, malgré son

admiration fervente pour Balzac, n'a pas dit un mot de ce pastiche, et il a eu cent fois raison !

Il est vrai que, pour lui, la distinction que je viens de faire est peu importante, puisqu'il se croit obligé de reprendre les thèmes habituels des genres qu'il imite. Pour discutable que soit cette règle, elle n'offre pas d'inconvénient grave lorsqu'il s'agit de la ballade ou du rondeau : ce sont en effet des genres lyriques, savants, aristocratiques pour ainsi dire ; au contraire, en voulant remettre en honneur le conte, Banville s'attaquait, lui le poète lyrique ennemi du bourgeois, à une forme essentiellement bourgeoise et antilyrique ; par surcroît, il s'interdisait les seuls emprunts qui pouvaient donner au conte une physionomie nouvelle : Hoffmann et Edgar Poe seront pour l'auteur des *Scènes de la vie* comme s'ils n'étaient pas.

Le conte, dit encore l'avant-propos,

> ... pourrait merveilleusement servir à représenter la vie moderne, si touffue, compliquée et diverse, qu'il est impossible de la regarder par larges masses, et que vraiment on ne peut saisir que dans ses épisodes.

Cette théorie est très acceptable en soi ; mais Banville était-il capable de la mettre en pratique ? Il semble bien que non. Ne l'avons-nous pas vu aux prises avec l'actualité dans ces « déplorations », dans ces oraisons funèbres poétiques, dont *les Exilés* offrent plusieurs exemples ? Qu'avait-il fait alors, sinon essayé de dégager un sens symbolique, éternellement vrai, d'épisodes qu'il reléguait au second plan, dont parfois même il ne parlait pas du tout ? Or la poétique des *Scènes de la vie* et des *Petites Etudes* rappelle fort celle des *Exilés*.

Au lieu de regarder et de peindre exactement la vie contemporaine, Banville a seulement recommencé dans un décor du dix-neuvième siècle la fable d'Hercule et d'Omphale. Le prétendu Paris qu'il nous décrit c'est un pays chimérique et somptueux, un décor de féerie où vivent des êtres surnaturels, une ville mythique habitée par des Olympiens. La même analogie se retrouve dans les *Souvenirs*. Qu'est-ce que le noctambule Privat d'Anglemont et l'infortuné Glatigny, tué par la méprise d'un gendarme imbécile ? Qu'est-ce que Valentin Parisot, dont la vaste science offusque trop de cuistres, et qu'on blâme officiellement pour avoir compromis l'Université, en donnant des vers à une obscure revue de province ? Qu'est-ce que Philoxène Boyer, ce pauvre et touchant bohème,

chez qui « une effroyable érudition de bénédictin » avait oblitéré totalement le sens de la vie pratique? Tous ces gens-là sont des « exilés » ; ils expient leur talent par la misère et par la souffrance : Hugo verra ses fils emprisonnés avant d'être proscrit lui-même [S., 448]. Henri Heine, « beau de la beauté d'Hypérion », deviendra horrible, grotesque, « pareil à un vieux juif marchand de lorgnettes ». [S., 443.]

Comme dans *les Exilés*, l'artiste n'a pas, dans les *Contes*, le privilège de la douleur : tous les hommes souffrent, parce qu'ils sont tous « la proie du féroce Amour », de même que la femme est à la fois le ministre et la victime des crimes du Dieu. Les deux sexes sont en lutte et ne combattent pas avec des armes égales : l'homme n'a pour lui que la force, la science et l'héroïsme, toutes les supériorités intellectuelles et morales ; la femme a la beauté. Or rien ne peut défendre l'homme contre « la grande silencieuse » qui fait naître en lui le tout-puissant Désir. Au contraire, la femme ne fait aucun cas des vertus masculines, si ce n'est peut-être de la bravoure et de la force physique :

> ... l'homme ne l'éblouit qu'au seul moment où sur le champ de bataille il coupe en deux un héros, avec son armure et son cheval. [C. p. F., 71.]

Quant aux autres qualités, la femme garderait plutôt contre elles une secrète rancune, parce qu'elles amènent l'homme à la dédaigner, à la traiter presque en ennemie. De son côté, l'homme demande sans cesse à la femme ce qu'elle est incapable de lui donner. Tourmenté par le désir de l'absolu, de l'inaltérable félicité, il voudrait conserver à jamais celle qui se réserve toujours le droit de se reprendre. D'ailleurs, si deux êtres se donnaient ainsi l'un à l'autre, librement et complètement, pour toute la vie, ils ne pourraient connaître ce bonheur parfait, interdit aux créatures imparfaites que nous sommes : bientôt viendrait la satiété, bientôt sonnerait l'heure où l'on reprend toutes les vieilles formules usées pour exprimer ce qu'on ne sent plus du tout. Les belles amours qui ne finissent pas ne sont point de ce monde ; seuls les amants de Shakespeare les ont connues, parce qu'ils sont morts à vingt ans :

> L'amour tel qu'on peut le rêver et tel qu'un extraordinaire concours de circonstances le réalise parfois, pur, ardent, absolu, constant, fidèle,

sans défaillance et sans trouble, n'ayant d'autre but que lui-même, est le frère de la mort.

Mais sauf pour les rares élus qui meurent avant leur bonheur, l'amour n'apporte aux créatures humaines que de courtes joies suivies d'impuissants regrets et d'inguérissables douleurs. Heureux les sages qui ne lui demandent que ce qu'il peut donner : les deux Bourguignons des *Contes héroïques* ont été parfaitement heureux parce qu'ils se sont donnés l'un à l'autre sans niaiseries sentimentales et qu'ils se sont aimés pendant trois semaines. [C. H., 109.]

Sagesse très pratique peut-être, mais assurément peu élevée ! Son seul mérite c'est de ne demander aucun effort à l'égoïsme humain et de lui permettre de fuir la douleur sans renoncer au plaisir. Pour les âmes moins vulgaires, il y a d'autres moyens de salut : d'abord le travail, ensuite et surtout le mariage et la paternité. Car le mariage, c'est encore l'amour, mais remplacé, prolongé, sauvé par une amitié durable fondée sur de communs devoirs ;

Une chaste compagne entourée de blonds enfants aux bouches roses, voilà tout ce qu'il y a dans la vie ; où bien le caprice d'une heure avec ses cuisantes voluptés... En dehors de ces deux aspects, l'amour n'est qu'une décevante Chimère avec des ailes impatientes et de sanglantes griffes de bête. [D. D., 164.]

De ces deux aspects, on devine aisément celui que préfère Banville ; cependant, cet éloge répété de la famille surprend un peu lorsqu'on vient de lire, une ou deux pages plus haut, les prouesses amoureuses de tant de jolies pécheresses.

Il n'aurait pourtant pas été impossible d'introduire une idée morale dans ces *Contes ;* et peut-être eût-ce été le moyen de les rendre véritablement modernes. La vraie modernité eût consisté en effet à montrer le désir luttant contre les lois sociales ou contre les préjugés de notre temps ; or cette lutte n'est jamais indiquée dans les chroniques du Gil Blas ; au contraire, les héros sont tous assez forts, assez riches, assez habiles pour se mettre à l'abri des lois. Ou bien, s'il avait voulu se borner à célébrer l'amour physique, Banville aurait pu décrire tous les emportements, tous les délires, toutes les folies de la chair ; à force de sensualité violente et farouche il aurait pu donner à ses héros une espèce de beauté animale qui n'eût pas été sans grandeur. Mais, on a déjà pu le voir, il n'est pas sensuel :

il admire la beauté féminine comme un artiste qui contemple un modèle dans son atelier ; elle ne lui inspire pas d'autre désir que celui de trouver des épithètes sonores et des rimes éclatantes pour en célébrer les ors et les blancheurs. Puisque cette sensualité lui manquait, il aurait pu encore montrer dans le Désir, l'appel irrésistible de la Vie qui veut être éternelle, glorifier la volupté féconde, l'amour vainqueur de la mort, par lequel l'homme éphémère revit en ses descendants. Mais il n'y a rien dans les *Contes* qui ressemble, même de loin, au panthéisme naturaliste, souvent grossier mais toujours puissant, d'un Zola : toutes ces belles amours sont stériles, ou peu s'en faut. Que reste-t-il alors ? Des histoires très légères, monotones et parfois déplaisantes, qui font songer irrésistiblement aux fades estampes libertines du XVIIIe siècle.

* * *

La partie satirique des *Contes* est plus intéressante, bien qu'elle rappelle la poétique des *Odes funambulesques* d'aussi près que la précédente rappelait celle des *Exilés*. Ce sont toujours — moins les prestesses du vers et les folles sonnailles des rimes — les mêmes caricatures du bourgeois, les mêmes fantaisies énormes et, parfois, un peu appuyées. Seulement la situation de l'adversaire n'est plus la même : il gouverne en personne aujourd'hui, son nom est sur l'enseigne ; le maître officiel ne s'appelle plus Louis-Philippe ou Napoléon III, mais Dupont ou Durand. Les plus antipathiques représentants de l'espèce exercent ou, pour le moins, convoitent les fonctions publiques : le libraire Clochez veut être membre du conseil général [C. B., 36] et le maître de forges Gabriel Héroux est « assuré d'être nommé député », bien qu'il ne soit, au fond, qu'un assez vilain sire [C. p. F., 392]. Le sieur Eléonor Graffeuil légifère déjà ; il est vrai que, vu sa bêtise incurable, il a fallu six ans pour lui obtenir un mandat [G. B., 30 septembre 1887]. Que tous ces gens-là soient des incapables, nul ne peut s'en étonner ; mais ces incapables sont, par surcroît, malfaisants : ils sont un danger pour l'art et pour la pensée, un danger pour la morale ; grâce à eux la sottise fait école, le vol est presque une institution d'Etat, la misère et la débauche deviennent un danger public. Banville le leur dira en face, durement, violemment parfois, en homme à qui le régime républicain avait fait espérer autre chose. Et ce n'est pas le moins

curieux des *Contes* que ce mépris non déguisé des politiciens bourgeois, cette sympathie à peine dissimulée pour des gens honnis et traqués, ces velléités de révolte chez cet homme si dédaigneux de la politique militante, si fermement convaincu du rôle pacificateur de la poésie.

Ce qu'il reproche d'abord au bourgeois c'est sa médiocrité intellectuelle, sa phraséologie barbare et creuse, son inaptitude à voir les choses de haut, sans se perdre en puériles minuties. Comment juger sainement de la justesse d'une idée, de l'opportunité d'un conseil, lorsque sévit cette « rhétorique fuligineuse » qui est de mode au Palais Bourbon ? Comment des hommes politiques pourraient-ils jamais prendre une décision raisonnable lorsqu'ils peuvent, sans frémir d'épouvante, parler

... du *Tremplin électoral*, des *Origines révolutionnaires ébranlées*, du *Prix d'une crise*, de *Soustraire le Parlement à la violence des courants électoraux*, des *Catégories de membres*, de *Renfermer le congrès dans des bornes*, de *Gouvernements qui refusent à une nation des organes*, de la *Navette des lois de finances*, de la *Détente qui s'accentue* et d'autres jolies choses pareilles à celles-là ? [**P. V.**, 92.

Comment pourraient-ils prendre, à l'heure voulue, des mesures utiles, même des mesures de salut public, lorsqu'ils sont occupés surtout des intérêts de leurs créatures, et possédés par le démon du bavardage ?

Cette animosité se manifesta particulièrement à propos d'une polémique soulevée par deux catastrophes consécutives : l'incendie du théâtre de Nice en 1880, et celui du Ring-Theater de Vienne en 1882. Banville réclama des réformes que le simple bon sens imposait, et il railla, non sans amertume, la Chambre qui discuta longuement « *dans son sein* » la question des théâtres, mais ne sut pas obtenir des directeurs l'ouverture de portes et d'allées suffisantes, la suppression du néfaste strapontin et du petit banc plus sournois et plus malfaisant [**P. V.**, 46]. Il savait d'ailleurs que ses réclamations étaient vaines.

... On n'a rien fait et ON NE FERA RIEN... car nous sommes des faiseurs de politique et non des faiseurs d'affaires, et nous nous divisons en deux catégories : l'une composée de ceux qui soufflent, sans s'arrêter jamais, dans leur agaçant turlututu, et l'autre, de ceux qui les écoutent avec ravissement, comme des oies. [**P. V.**, 49.]

Cinq ans plus tard, l'incendie de l'Opéra-Comique devait lui donner raison. L'article qu'il écrivit pour le Gil Blas, le 3 juin 1887, est d'une sévérité qui va presque jusqu'à la violence : l'horrible accident qui vient de désoler Paris a été causé moins par le feu que par l'encombrement ; les vrais responsables ne sont donc pas seulement les directeurs, dont la cupidité s'est refusée à ménager des sorties suffisantes, et les ouvreuses qui, pour prélever leur impôt sur le public, lui fourrent de force dans les jambes leurs poufs et leurs petits bancs ; il faut incriminer aussi les députés, protecteurs des ouvreuses, qui les ont maintenues de force et imposées aux directeurs favorables à leur suppression : car les places d'ouvreuse « valent plus qu'une action des petites voitures » et de hautes influences interviennent dans les luttes qui se livrent autour du bonnet à rubans roses [G. B., 6 août 1886] ; il faut incriminer surtout les commissions, stériles palabres d'où il ne sort que des barbarismes lorsque des réformes simples pourraient s'accomplir « sans noircir une feuille de papier tellière ».

Pourtant, quelque paradoxal que cela puisse paraître, c'est encore lorsque le bourgeois ne fait rien qu'il est le moins dangereux. Plût aux Dieux qu'il fût toujours inerte et laissât seulement subsister les maux qui existent ! Mais il agit parfois et ne peut produire que la sottise et la corruption. L'artiste tout le premier doit craindre son vieil ennemi ; car le bourgeois, devenu le maître, se doit à lui-même de jouer quelquefois au Mécène. N'est-ce pas un attribut du pouvoir que de protéger les arts ? Ou, pour parler moins respectueusement, tous les régimes n'ont-ils pas été tourmentés du désir de domestiquer les poètes ? Ni Sainte-Beuve, ni le Dr Véron n'avaient inventé les Muses d'Etat. Mais comment faire venir à soi des gens qu'on a traités naguère en pestiférés ? Il faudra de savantes ruses, des artifices démoniaques ; il faudra, littéralement, faire succomber l'artiste à la tentation ; le Bourgeois, c'est le Diable.

Examinons un peu la figure de Satan Prudhomme, avant de parler de ses œuvres et de ses pompes. Le premier caractère de cette figure, c'est de ne pas exister : pour avoir un jour une physionomie à peu près sortable et qui ne le fît pas trop remarquer, le Diable dut s'adresser à Gavarni et s'appliquer à reproduire les traits que lui donnait l'artiste. [C. F., 44.] Le Diable — ou le bourgeois — est en effet incapable de rien créer : il est l'éternel copiste ou plutôt l'éternel parodiste ; le diable Eloy « ressemblait

grossièrement » à Paganini ; comme Paganini, il jouait *le Carnaval*, mais ce qu'évoquait « la voix essoufflée de son violon », c'était une Venise

... plate, chimérique, turbulente, absurde, pareille à un mauvais décor de féerie, et peuplée de masques sans gaîté et sans sourire. [C. F., 187.]

Qu'a-t-il fallu pour le vaincre ? — « Une phrase immatérielle, idéale, céleste » qu'il n'a su ni reproduire, ni parodier : le Diable ne peut rien contre la vraie poésie. Mais en revanche, il est fort dangereux pour le poète : non seulement toutes les puissances du monde lui appartiennent et il peut, au sommet de la montagne ou des tours de Notre-Dame, offrir à sa victime le succès, la richesse, le respect des éditeurs et un fauteuil à l'Académie [B. P., 267 sq.] ; mais surtout son talent spécial de copiste lui permet de chercher à surprendre chacun par son endroit faible : pour vaincre Paganini, le diable se fera virtuose et pour vaincre Baudelaire, il se fera pervers. Il échouera contre ces grands artistes, parce qu'ils sont recouverts d'une armure invincible et sans aucun défaut, mais il réussira presque toujours contre les faibles et les médiocres.

Perpétuellement le Malin rôde, tantôt sous la forme d'Archibald Pallock, marchand de fourneaux à Birmingham, tantôt sous la forme d'Ulric Lagès, « le célèbre rédacteur de la REVUE CONTINENTALE ». Sa ruse la plus ordinaire est d'inciter l'artiste au péché d'orgueil et d'envie : Claude Justel, devant l'insolent affichage du versificateur Bertina, « éprouva comme un sentiment de colère jalouse » : il était déjà plus qu'à demi-perdu. Néanmoins le démon Lagès dut recourir à un second artifice pour rendre la défaite irrémédiable :

Vous qui êtes doué d'une si merveilleuse faculté d'assimilation, puisque vous voyez comment s'obtient le succès, pourquoi ne vous amuseriez-vous pas à écrire des poèmes comme ceux-là ? Oh ! simplement par jeu et rien que pour voir si la chose est possible ! [C. F., 206.]

Le pauvre poète se laisse prendre au piège : il se met à parodier Bertina, rimant aussi mal que lui des banalités aussi piètres que les siennes ; puis, peu à peu, il trouve à ce « travail de singe » un plaisir extrême ; succès, fortune et fauteuil académique lui viennent par surcroît, mais son inspiratrice, la fée Euryale, est morte. Ainsi

la manie de caricaturer le bourgeois peut être funeste à l'artiste. Il est curieux de voir ce contemporain d'Henri Monnier, ce poète qui, lui-même, s'amusa mille fois aux dépens de M. Prudhomme, condamner ce genre de facéties chères à sa jeunesse. Le jeune moine studieux que nous montre la *Lanterne magique*, n'a pas daigné regarder le démon femelle qui prétendait le distraire [L. M., 87] ; de même le salut, pour l'artiste, c'est d'ignorer le bourgeois, c'est de subir sa présence avec une indifférence complète, ne lui faisant pas même l'honneur d'un *Vade retro !*

Mais puisque tous n'ont pas cette énergie, puisqu'un bon nombre deviennent la proie de l'Esprit impur, celui-ci a pu créer, avec ses victimes, une littérature à son image ; c'est, comme s'en plaindra Edmond de Goncourt à l'inauguration du monument de Flaubert, une littérature *industrialisée :* on ne produit plus qu'en gros et on *lance* un roman comme on *lance* des pilules, à coups d'affiches. Dans les temps héroïques, vers 1830,

> ... le plus laborieux écrivain pouvait tout au plus placer par an deux romans, qu'il vendait pour quelques centaines de francs... Mais, restreinte aux cabinets de lecture, sa vente ne dépassait pas six cents exemplaires. Si par hasard, une fois, Balzac en vendait six cent cinquante au lieu de six cents, on disait : Que lui arrive-t-il donc ? Est-ce qu'il a fait des concessions malhonnêtes ? — Par contre, à présent, lorsque trois mois après la publication du livre, un romancier débutant n'en est pas arrivé à son *vingtième mille*, ses amis s'inquiètent et se demandent tout bas entre eux : Est-ce que par hasard il baisserait ? [L. C., 273.]

A la Société des Gens de Lettres, lorsqu'un candidat se présente, on commence par lui demander « combien il publie de romans par mois quand il n'est pas malade » [C. F., 33] ; et d'ailleurs cette fabrication rapide n'a rien d'invraisemblable lorsqu'on sait que la plupart des œuvres sont écrites... avec des ciseaux. Elles sortent d'officines savamment organisées, tout à fait pareilles à des ministères. S'agit-il de transformer une comédie en drame ? Rien de plus simple. M. le Directeur sonne un chef de bureau et lui dit :

> Monsieur Marès, faites-moi chercher le dénouement n° 17, dans le carton x, troisième série des suicides. [P. V., 32.]

La littérature comprise de la sorte est une « profession sérieuse »

que le bourgeois, pour parler son idiome, laisse volontiers embrasser par ses descendants : le fils de l'épicier Sabarros a monté de la sorte une manufacture dramatique dont il espère les plus beaux revenus [C. B., 70] [1]. Mais comme lui et tous ses pareils sont incapables de penser et d'imaginer par eux-mêmes, il faut bien qu'ils soient les copistes de quelqu'un. « L'article Lamartine » est déjà un peu démodé : on l'abandonne aux femmes et aux amateurs ; « le Victor Hugo » représente la bonne fabrication courante ; Emmanuel Pink, « qui lappe les torrents et peigne les chevelures des astres » [C. F., 318], est membre de l'Académie française. Mais ce n'est pas encore la « dernière nouveauté ».

Le « dernier cri », c'est d'abord le *naturalisme*, c'est-à-dire le simili-Maupassant et le simili-Zola : cela ne consiste pas le moins du monde à nous montrer, comme dans *Boule de suif*, « toute la laideur de l'égoïsme humain » [L. C., 182], ou bien à faire voir « le Paradou grand comme l'Asie-Mineure, et les soles de la Halle grosses comme des baleines » [P. V. 197] ; il s'agit tout simplement de mêler le romanesque à l'horrible et de choquer le bon sens autant que l'odorat du lecteur. Ecoutez plutôt l'éditeur Laloë :

> Parlez-moi du dernier roman de Crussaire, *L'Amant de sa belle-sœur !* A la bonne heure, voilà qui est corsé, et on en a pour son argent, de l'intérêt et des surprises. Au premier chapitre, cette cuisinière qui assassine le pompier et qui emporte les morceaux du cadavre dans sa boîte aux ordures... Une crâne scène encore, me dit-il, c'est celle où les trois voleurs jettent Rodolphe dans l'égout, et où il y retrouve Mlle Angellier évanouie... [P. V., 366.]

Tout le talent de ceux qui barbouillent ces horreurs consiste à confondre « le mot propre avec plusieurs mots malpropres » ; mais leurs plus horrifiques inventions ne sont que de lamentables pué-

1. Comparez ce que dit M. Fernand Gregh à la fin de son *Carnaval* (REVUE DE PARIS, 15 février 1909, p. 836, XV, *Marche contre les Philistins*) :

> Ils ne sont plus, les bourgeois de jadis,
> Les Philistins honnis des romantiques ;
> Sur leurs vieux os, sur leurs crânes antiques,
> On peut chanter en chœur *De Profundis*.
> Mais, frissonnante à remplir maintes listes,
> Une autre engeance est là, pire — ô destins ! —
> Marchons, amis, contre nos Philistins,
> Nos Philistins, ce sont les faux artistes !

rilités. Pour peu qu'un savant magicien vous fasse présent d'une bonne lunette, regardez l'âme de ces audacieux remueurs d'immondices, et vous verrez

... une demoiselle Jocrisse, en veste de serge écarlate, coiffée d'une tignasse rouge au-dessus de laquelle voltige un papillon de papier attaché à un fil de fer, ingénue, naïve comme une oie, étonnée de tout et d'elle-même, qui, emprisonnée dans un cabinet isolé et sans fenêtres où elle étudie la vie, ne se sert pas de ses ailes, parce qu'elle ignore qu'elle les a, et s'obstine à regarder la lune dans un télescope où son valet Arlequin a malicieusement fourré une souris blanche. [C. F., 319.]

Mais le naturalisme n'est pas assez « distingué ». Les cervelles compliquées et délicates veulent autre chose : vivent les métaphysiques abstruses, les spiritualismes nébuleux, les âmes sœurs qui lisent mutuellement dans leur pensée, les dialogues muets sans pantomime entre des personnages imprécis, et que le spectateur aura l'air de comprendre ! Un remarquable spécimen du genre nous est fourni par « l'ineffable Joseph Mure », (de l'Académie française) ; sa comédie l'*Ombre de l'Amour* commence par ces limpides indications :

Le théâtre représente le salon de la marquise de Guerci, meublé avec un luxe énigmatique, transcendant et mystérieux. Au lever du rideau, Gontran, pâle, effacé et qui semble porter des favoris blonds, regarde avec une pensée obscure Mlle d'Aramon, distraitement occupée d'un ouvrage de broderie, et à qui il va dire un mot que le public pressent et devine sur ses lèvres. Berthe, hésitante, l'arrête comme d'un geste involontaire. [C. F., 263.]

Enfin ceux que ne contente pas ce galimatias double rêvent très simplement de renouveler les orgies de Tibère et d'Héliogabale. Il faut reconnaître cependant que le satanisme n'est pas encore un monstre assez bien élevé pour être présenté en société ; mais il est fort goûté parmi les filles, du moins parmi celles qui ont de la lecture ; or la fille est terriblement bourgeoise. Les fleurs du mal que cultivent Pulchérie Lussereau et son amie Hyacinthe Cam, dans leur chambre tendue d'étoffes magnifiques et sinistres, sont tout au plus des fleurs en papier. Comme le leur dira cette vieille bonne pièce de Thérèse Brunel, leurs airs de Léontion et d'Archéanassa cachent mal des âmes d'épicières [B. P., 25] ; il serait plus propre

de n'en rien dire du tout, si ce petit ruisseau fangeux n'était un affluent du fleuve littéraire, et si parmi ces demoiselles on ne rencontrait le romancier Paul Mariel venu pour colliger des documents et prendre des notes.

Littérature nauséabonde et littérature prétentieusement malsaine doivent donc leur existence à l'infirmité intellectuelle du bourgeois. Cela suffirait à faire de lui un corrupteur, même s'il n'était pas taré moralement, si ce marchand, si fier de l'être, ne travaillait chaque jour à faire perdre au commerce toute dignité, si ce déclamateur vertueux ne ruinait pas la famille, n'avilissait pas la femme.

Il a pour l'or une véritable adoration, et, comme la passion rend ingénieux, il a mille et trois procédés pour se procurer ce qu'il convoite — dont le plus honnête est par manière de larcin. Il a trouvé le moyen de vendre du drap qui n'est pas fait avec de la laine, ni même avec du coton ; du vin qui ne vient certainement pas d'une vraie vigne, et de la viande qui ne vient peut-être pas d'un vrai bœuf ; l'épicier Sabarros est devenu millionnaire en vendant

... de l'eau-de-vie à peine bonne à brûler, des chocolats blanchis, des conserves mal conservées, des légumes abolis, des bonbons en plâtre, des charcuteries que gagne la moisissure. [C. B. 68.

De même l'architecte Delétraz

... a doublé sa fortune en construisant pour les ouvriers des logements insalubres et en fabricant pour les Anglais, dans le quartier des Ternes, de fausses villas qu'il obtient en faisant badigeonner des masures sur lesquelles on cloue des guirlandes en carton-pierre que délayent les premières pluies. [C. p. F., 363.]

Si pour s'enrichir plus vite le bourgeois se contentait d'infliger à quelques autres bourgeois des gastralgies méritées, en leur vendant « des foies gras fabriqués dans les prisons » [L. M., 160], il n'y aurait que demi-mal ; mais il vend aussi d'infâmes marchandises au peuple, à qui la « toute-puissante Misère » interdit de se révolter contre « les produits empoisonnés, les liquides fabuleux, enfin les ordures » [C. B., 68]. Ainsi la malhonnêteté des marchands devient un véritable fléau social : sous le nom de vin, par exemple, l'ouvrier absorbe une drogue abominable qui l'abrutit et qui le tue :

Ce qu'ils avalent, c'est la lâcheté, l'ennui, la mélancolie, la fureur,

le désespoir ! L'infâme liquide s'attache à leur gorge, coagule leur sang et leur donne une soif amère, douloureuse, inextinguible.

Rentré chez lui, avec le repas servi par sa ménagère, l'ouvrier boira encore et de nouveau le poison acheté au litre, et d'où sortiront la haine, la fatigue, le sommeil troublé et les rêves horribles. Ah ! du vin sacré, du jus sanglant de la grappe, pénétré de chaleur et de lumière, les anciens avaient fait un jeune dieu, inspirateur, joyeux, beau comme une femme, entouré de femmes charmées et dansantes nées de sa pensée, et nous en avons fait, nous, une ordure, une sinistre gadoue, composée de trois-six, d'eau corrompue et de lie violette ! [P. V., 39.]

Mais quel est l'auteur responsable de ces empoisonnements ? Les débitants ? — Non ! Le vrai coupable c'est l'esprit bourgeois, c'est l'atmosphère malsaine de basse cupidité qui les entoure, ce sont toutes les suggestions mauvaises auxquelles une âme d'élite résisterait à peine :

... il faudrait que les marchands de vin fussent des anachorètes, des saints, des anges aux chevelures d'or nimbées de lumière, pour n'être pas tentés de transmuer le Suresnes en Château-Margaux.

Que devient l'or gagné de la sorte ? — De tous temps les lauriers de Don Juan ont empêché M. Coquardeau de dormir, et, comme il a pour lui l'argent, il trouve toujours assez de pauvres filles pour céder à cet argument sans réplique. Cependant, comme tous n'ont pas la fortune du mercier Jeantils, et ne peuvent pas sortir au bon moment un porte-feuille assez rebondi pour calmer les scrupules d'une chambrière, il faut bien qu'ils puissent trouver des distractions du même genre — à prix réduit : de là le commerce de Mme Tellier, auquel les chroniques ne se privent pas de faire allusion. En dépit de ses déclamations vertueuses, le bourgeois tient à ce que le commerce en question ne disparaisse pas ; si quelqu'une des malheureuses vouées à ce trafic, parfois en dépit d'elles-mêmes, essaie de s'évader, le bourgeois fera l'impossible pour la retenir dans la boue : le sous-chef de bureau Frésia ne put se résigner à perdre de la sorte Félicie Varlet [C. B., 26].

D'où vient cette espèce de férocité ? — De ce que le bourgeois n'a aucun respect pour la femme, pas même pour la sienne :

Les bons cotrets font les bonnes épouses. [C. p. F., 310.]

On n'est jamais trop dur avec ces animaux-là. [C. B., 3.]

Voilà ce qu'affirme le sire : on comprend sans peine qu'il ne se refuse aucune fantaisie et ne se croie tenu à aucun égard ; dès le premier jour il se révèle avec toute sa grossière brutalité. Banville est revenu avec une certaine insistance sur le dégoût qu'il inspire à la jeune fille dont il s'empare « comme un loup qui déchire une proie » [C. B., 294]. Toutes, même lorsque leur dot est considérable, sont traitées « comme des servantes mal payées » [C. B., 293], ne disposant jamais d'un rouge liard, obligées de supporter les compagnons de ripaille de leurs maris, et toutes les conséquences desdites ripailles. Leurs maîtres n'ont pas toujours, comme le mercier Jeantils, la pudeur de chercher un prétexte et d'invoquer le malheur des temps et les difficultés du commerce pour excuser leur avarice [C. B., 50]. Faut-il s'étonner si la femme ainsi traitée déchoit à son tour ? Les plus honnêtes se contenteront d'un amant, mais combien tomberont plus bas ? Caroline Castéras, mariée au plus sot des magistrats de province, deviendra, par la grâce d'une bonne hôtesse, « une femme à soldats » [C. B., 262].

Si le bourgeois est capable de multiplier ainsi le vice et l'infamie autour de lui, il faut bien, pour soulager un peu la conscience humaine, qu'il soit l'artisan de son propre châtiment et que le mal créé par lui se retourne contre lui ; la Fille devient le fléau du Bourgeois. Lorsque Rose Volta est sûre de tenir le vilain personnage qu'elle a feint d'abord de prendre pour un employé de ministère, elle lui dit avec une féroce et triomphante joie :

Tu es le terrible usurier Reulos, et, avec tes complices Stenger et Kast, tu aspires tout l'or et tout l'argent. Les grandes banques t'obéissent, tu fais le chaud et le froid à la Bourse, les affaires sont ce que tu veux qu'elles soient. D'ailleurs inaccessible à toute pitié, tu as vu se rouler à tes pieds des mères folles de désespoir, des enfants que tu pouvais sauver du bagne, et tu ne leur as pas donné cent sous. C'est pour toi que le génie invente, que l'ouvrier travaille, que l'industrie enfante des merveilles. Toi, tu bois du sang et des larmes, ce qui ne me déplaît pas ; tu es Reulos. Moi, je suis la fameuse Rose Volta ; nous sommes le tigre et la panthère. Tu a commis des choses bien atroces ; mais si je te racontais ma vie, tu tressaillerais d'horreur, et tes cheveux se dresseraient sur ta tête...

... Et ne fais pas mine de t'en aller, de sortir, d'ouvrir cette porte, parce que, lorsque tu reviendrais, avant d'avoir fait deux pas, ce serait plus cher. On a vu bien des choses ; mais, mon petit, on n'a pas encore vu un homme guérir de Rose Volta...

... Spéculer sur vos millions ? La belle affaire ! Je prétends bien les manger et les dévorer à même, goulument ; vous en ferez d'autres : c'est votre génie ! [**C. H.**, 346.]

Peu s'en faut que le livre ne se termine sur ces farouches imprécations, sur le spectacle de cette lutte à mort entre la Fille et l'Argent.

Toutefois, lorsque le tigre et la panthère se battent, il n'y a pas lieu de se réjouir : le vainqueur est toujours une bête féroce, et sa victoire ne peut que le mettre en appétit. Que Rose Volta dévore ou non Reulos, cela ne saurait consoler personne de la bêtise et de la malpropreté humaines. Mais il y a heureusement d'autres raisons pour espérer encore : au fond, la douloureuse réalité d'aujourd'hui est « une chimérique bouffonnerie et une farce lugubre » qu'il ne faut pas prendre au sérieux. A ce point de vue, la préface de *Paris vécu* rappelle étrangement celle des *Pensées d'un emballeur*. En 1851, peu de temps avant le Coup d'Etat, Banville écrivait, en tête du livre de Commerson :

Nous vivons, et qui ne le sent en soi-même ? dans un temps pareil à ces scènes de drame où l'on comprend que le décor du fond va s'enfoncer et s'écrouler pour laisser voir la véritable scène. Derrière ce rideau est le véritable intérêt, le véritable drame, le dénouement attendu. Les acteurs qui sont en scène le savent ; ils savent que le public est curieux, non pas d'eux et de ce qu'ils diront, mais de ce qui se cache derrière leur toile misérable.

Trente ans après, il reprendra, comme si la situation n'avait pas changé :

L'homme moderne a vu tomber à ses pieds les débris croulants de ses Dieux ; il a perdu tour à tour l'idéal religieux, l'idéal guerrier, l'idéal sacré de l'amour ; il semblerait que, privé des cieux interdits, il dût se résigner à la joie inerte, à la stupide jouissance, à l'avilissant baiser de la matière ; mais non ! il ne cède pas, il n'y consent pas ; à l'engourdissement qui le menace, il oppose la persistance de son désir vivace, il attend l'idéal nouveau, le libérateur qui doit venir, et il sent la divinité encore inviolée et protégée dans l'inexpugnable forteresse de sa conscience. Anxieux, prêtant l'oreille, il interroge la science qui bégaye encore, mais qui déjà devine, soupçonne, entrevoit des lois, des formules, des mondes inconnus, et qui au bout de ses lentes expériences trouvera la Vérité, comme le voyageur au bout d'un passage souterrain plein de

nuit voit tout à coup éclater le jour et resplendir le rassurant éblouissement de la pure lumière.

L'homme ne sait pas où il va, mais il y va ; il comprend bien que le moment où nous sommes n'est qu'un tableau pour attendre, que le décor va changer, et que nous arriverons enfin à une scène qui aura le sens commun. [P. V., 7.]

Il n'y a que les sots pour prendre des poses désespérées : cet « autre nihilisme » a remplacé les sombres airs romantiques déjà passés de mode, mais les gens intelligents ont de bonnes raisons de croire à l'avenir. Nous vivons dans un monde qui a renié tous ses Dieux, et qui vend « tout ce qui ne doit pas être vendu » [P.V., 266 ; L. M., 71]; mais quand il serait vrai que les Dieux, reniés, se sont « mis en grève » [P. V., 155], n'auront-ils pas cependant le dernier mot, étant immortels ?

Les filles des ducs se conduisent comme des coquines, « jettent par dessus les moulins leur couronne ouverte ou fermée » [P. V., 206] ou sollicitent à seize ans les faveurs des porteurs d'eau [L. M., 110] ; les fils des plus illustres familles galvaudent un blason glorieux dans de vagues entreprises financières et prêtent leur nom à des Compagnies où ils ne sont pas toujours en bonne compagnie. [P. V., 207.]

Néanmoins on achète encore les vers des poètes malgré la concurrence des horreurs naturalistes, la réclame effrontée des romans stercoraires, la mauvaise volonté des éditeurs [P. V., 364] ; et il y a encore des gens qui font passer autre chose avant leur guenille, des internes qui meurent à l'hôpital, au chevet du malade qu'ils ont sauvé :

... Laissons les coiffeurs et les ténors emporter les dames qui veulent bien être emportées, et les seigneurs de club verdir stupidement devant la table de baccarat ; mais ne désespérons d'aucune noblesse, tant qu'il y aura en France de vraies femmes, et aussi des hommes moins avares que le vieil Harpagon et plus vaillants que Panurge. [L. M., 13.]

Ainsi, tout déçu qu'il est, Banville attend encore avec confiance « la nouvelle aurore ». Mais de quel côté doit-elle se lever ? D'où viendront les héros qui remplaceront les fantoches ? Faut-il souhaiter un retour aux anciens régimes, ou bien un pas de plus vers quelque forme nouvelle ? En principe, Banville demeure républicain : pouvait-il, en effet, désirer le retour de l'empire, lui qui avait

accusé presque ouvertement l'empire d'avoir démoralisé la France ? Quant à la monarchie constitutionnelle,

... cela sentira toujours l'épargne, la mesquinerie, l'épicerie avariée et le parapluie. [**L. C.**, 165.]

Se fût-il accommodé, par aventure, d'un monarque absolu ? — Tous nos rois, à l'envi, manquèrent de grandeur morale :

Avez-vous vu au Louvre le portrait de Charles VII avec son museau de fouine et sa casquette à côtes de melon et à grande visière verte, pareille à celles dont se coiffaient autrefois, dans les temps évanouis, les épiciers de la rue Maubuée ? Non, certes, je n'aime pas ce roi qui a trahi si souvent et si obstinément sa guerrière Jeanne d'Arc, et je n'aime pas non plus les autres rois de l'histoire. Ni François Premier, grâce à qui Etienne Dolet a brûlé comme ne brûlent pas vos allumettes ; ni Charles IX, qui ne sut pas massacrer complètement ou se tenir tranquille ; ni Henri III, avec sa coiffure de femme à la chinoise et ses perles en poire attachées aux oreilles ; ni Henri IV, doux à ses seuls ennemis ; ni Louis XIII, qui d'un cœur si léger laisse couper le cou à son favori le plus cher ; ni Louis XIV qui se laisse enfermer par Lauzun dans un cabinet de toilette — sans toilette ! — ni l'ennuyé Louis XV ; ni Louis XVIII qui passe sa vie à traduire Horace comme un magistrat de province ! [**L. C.**, 141.]

Pratiquement donc, légitimistes et orléanistes nous ramèneraient des maîtres également égoïstes et mesquins : il n'y a de bons rois que dans les contes de fées et les comédies de Shakespeare.

Le défaut capital de la République actuelle, c'est justement de continuer les pires traditions de ces régimes abolis : on a renversé Louis-Philippe et Napoléon III, mais le vrai gouvernant c'est le bourgeois ; sa devise est toujours le mot brutal de Guizot : « Enrichissez-vous ! » et il est toujours prêt, comme au temps du baron Haussmann, à respecter les agioteurs qui réussissent. Or le moyen de s'enrichir, c'est d'exploiter le travailleur, soit en lui vendant fort cher de mauvaise nourriture ou des logements infects, soit même en lui prenant presque de force et pour un prix dérisoire le produit de son travail. La *Lanterne magique* contient une scène, qui n'est peut-être pas inventée, et qui rappelle tout à fait la sécheresse amère des *Rimes dorées :* dans un magasin somptueux, un pauvre diable d'artiste vient offrir un meuble, une pure merveille, dont il demande deux mille francs ; le patron lui offre, « par pure bonté d'âme »,

huit cent cinquante francs. « Et si la chose, ajoute-t-il, ne vous convient pas ainsi, nous ne ferons plus jamais d'affaires ensemble. » Le malheureux n'est pas encore sorti que le meuble est vendu six mille francs à un riche amateur :

Alors passe dans les prunelles du pauvre homme un de ces éclairs désolés et farouches que nous avons vus flamber dans les rues les jours de guerre civile. [**L. M.**, 75.

Et l'on se demande si le poète, en admettant qu'il la désapprouvât, n'excuserait pas au moins la révolte de cet exploité.

La lutte du capital et du travail, les efforts de celui-ci pour n'être plus l'esclave misérable de celui-là, sont aux yeux de Banville le fait essentiel de la fin du siècle et il a raillé, sans aucune indulgence, les gens qui ne pouvaient ou ne voulaient pas le comprendre :

Le regretté Gambetta a dit un jour : « Il n'y a pas de question sociale ! » Il se trompait, car il n'y a que celle-là et il est évident qu'elle se résoudra d'elle-même. Si la poule au pot du facétieux roi Henri doit à jamais rester une chimère, il finira par y avoir autre chose que des abats et de la viande de troisième catégorie. Quant aux politiciens, ils s'agitent dans leur cage d'écureuil et la font tourner avec un soin fidèle. De temps en temps, s'apercevant qu'ils n'ont pas avancé d'un centimètre, ils regardent mélancoliquement leur cage et, avec l'enthousiasme de la certitude, ils s'écrient comme Galilée : « Et cependant ! elle tourne ! » [**G. B.**, 1er octobre 1886.

Il est évident que le premier pas vers la solution de cette question sociale, la seule véritable « question du jour », devrait consister à dépenser vraiment pour le peuple, au lieu de faire payer par le peuple, le luxe — d'ailleurs assez laid — des classes dirigeantes : C'est moi, dit le chiffonnier Misery,

...c'est moi qui subventionne l'Opéra, les divers Opéras, la Comédie-Française et les autres Comédies moins françaises, auxquelles je ne vais pas et auxquelles je n'irai jamais; lors même que j'aurais de beaux habits sur le dos et de l'argent dans ma poche. En effet, monsieur, qu'irais-je y faire ? ... Si j'allais chez monsieur Perrin ou chez monsieur Vaucorbeil, qu'y trouverais-je ? Dans la salle, une foule de bourgeois étrangers à toute musique, à toute gymnastique et à toutes lettres, uniquement occupés du cours de la Bourse, et sur la scène, cinq ou six bourgeois affairés, bavardant et se disputant pour ou contre un insignifiant adultère, à propos de quoi il n'y a pas de quoi fouetter une puce !

Bref, ce qu'on joue dans ces comédies-là n'est pas du tout mon fait, et moi qui les paye, je n'ai pas été consulté. [**L. C.**, 144.]

Non seulement le peuple paie actuellement le théâtre qu'il ne verra pas et le banquet dont il n'aura pas même les miettes, mais encore

... les charges sont occupées par des citoyens qui, loin de se ruiner pour le Peuple, veulent s'enrichir [**L. C.**, 165],

et c'est pourquoi la prétendue République n'est qu'une « monarchie constitutionnelle avec un faux nez ».

Aussi Banville ne cache-t-il pas son admiration pour les révolutionnaires, les « rouges » dont le bourgeois ne parle qu'en tremblant : la treizième douzaine des *Camées parisiens*, parue en 1883, contient un portrait nullement satirique de Louise Michel, et *Paris vécu* parle à deux reprises, avec estime, avec respect, de Barbès et de Delescluze :

Est un noble le missionnaire qui, pour porter au bout du monde ce qu'il croit être la vérité, risque sa vie cent fois par minute. Le chimiste qui se livre dans un but utile à de dangereuses expériences, le chirurgien qui s'expose à des piqûres anatomiques sont des nobles. Delescluze mourant sur la barricade est un duc et rien ne peut faire qu'il ne le soit pas. [**P. V.**, 188.]

Les hommes, si rares ! qui meurent réellement pour leur cause, sans avoir, pour leur usage personnel, sauvé aucune caisse, tels qu'un Barbès expirant dans sa prison ou un Delescluze frappé sur sa barricade, sont pour tous les partis un objet d'admiration et de respect. [**P. V.** 310.]

Mais ces héros et tous ceux qui ont méprisé comme eux une bourgeoisie « stupéfiée par une ignoble convoitise de l'argent » [**C. p. F.**, 33] pourront-ils faire naître un jour une république pareille à celle d'Athènes, la seule république véritable qui ait existé ? [**L. C.**, 142 et 164.] Ou bien Banville voudrait-il donner à entendre que la vraie république ne vivrait plus jamais, sinon dans le souvenir des lettrés et des poètes ? Il ne s'est pas expliqué sur ce point, mais on peut croire que son optimisme ne consentait pas à reléguer la république parmi les belles choses mortes à jamais. Pensait-il qu'il faudrait pour la rétablir des combats et des guerres — civiles, hélas ! — comme il en avait fallu pour chasser les rois ? Rien ne l'autorisait à croire le contraire, et il semble

difficile qu'après avoir admiré bien souvent la Révolution, il ait pu condamner absolument les moyens révolutionnaires ; toutefois il ne les a jamais non plus approuvés ouvertement : ce qu'il admire en Barbès et en Delescluze ce n'est pas le conspirateur républicain ni le « communard », c'est le héros qui meurt pour un idéal. D'ailleurs le Gil Blas, journal bourgeois, n'aurait guère toléré dans ses colonnes les déclarations belliqueuses d'un militant, à supposer que Banville ait jamais été tenté d'en faire. Mais le rôle du poète lui paraissait bien plutôt celui du conciliateur et du messager de paix. Quelles qu'aient été ses opinions personnelles, il s'est borné à célébrer devant les bourgeois qui le lisaient la grandeur des vrais désintéressements. Ce qu'il souhaite, ce n'est pas que le pauvre reprenne de haute lutte aux riches les biens dont il se prétend le propriétaire légitime, mais c'est que les riches comprennent enfin que la grandeur consiste dans le mépris de l'argent, et dépensent *avec joie* leur fortune personnelle au profit du Peuple [L. C., 165]. Banville croit fermement qu'il se trouverait de ces citoyens généreux et désintéressés, surtout si « le monstre à manches vertes armé de cartons verts » ne les traitait pas

... plus durement que s'ils eussent trahi la patrie ou composé ouvertement des poèmes lyriques.

Evidemment, il croit faire œuvre utile en montrant à la bourgeoisie le rôle glorieux qu'elle peut jouer en aidant de tous ses millions à la construction de la cité future. « Utopie de songe creux ! répond le bourgeois ; vaines paroles d'un poète sans idées ! chimère à jamais irréalisable ! Celui qui a de l'argent le garde pour soi, et il faut être bien naïf pour lui faire jouer le rôle de l'exproprié par persuasion ! » — Il se peut que le bourgeois ait raison ; mais qui ses objections condamnent-elles ? Ce n'est pas le poète, assurément !

III. — LES DERNIERS RECUEILS. — *Sonnailles et Clochettes.* — Pauvreté de ces chroniques : le temps, la mode, les faits divers. — Croquis et tableaux de genre.

Retour à la poétique des *Stalactites.* — Les *Chansons sur des airs connus.* — Rythmes nouveaux.

La philosophie des derniers recueils. — Miséreux et prostituées. — Des mythes en plein boulevard. — L'enfant. — La vraie sagesse dans l'action. — *Marcelle Rabe.*

BIBLIOGRAPHIE. — *Nous tous* parut dans le GIL BLAS, de mars 1883 à mars 1884 ; ce titre était d'abord celui d'une série de chroniques qui n'eut que deux numéros (GIL BLAS, 27 janvier et 3 février 1884). Les dix premières pièces parurent le 4 mars 1883 sous le titre : *les Malheureux ;* le reste, en séries de cinq ou six pièces intitulées : *Chronique rimée,* à partir du 28 décembre 1883.

En mars 1888, Banville passe du GIL BLAS à L'ECHO DE PARIS, auquel il donne chaque semaine des vers et une chronique en prose. Les chroniques n'ont pas été réunies en volume ; les vers parus entre le 19 mai 1888 et le 27 mai 1890 ont formé le recueil intitulé *Sonnailles et Clochettes* (Paris, Charpentier, 1890, in-12. L'avant-propos est daté du 20 juin 1890).

Dans la Fournaise, recueil posthume (Paris, Charpentier, 1892), comprend soixante-dix-sept pièces fort disparates :

1° Les vingt-trois premières ainsi que les 25e, 26e, 28e, 30e et 34e, devaient seules faire partie du recueil tel que Banville l'avait projeté ; les douze premières parurent dans L'ECHO DE PARIS aussitôt après la mort du poète, du 31 mars au 23 juin 1891 ;

2° Les vingt et une dernières sont des pièces écrites pour L'ECHO DE PARIS et parues du 10 juin 1890 au 12 mars 1891 ; la 21e, *Populus*, a paru dans MOULINS-SOUVENIR, 1886-87, « journal spécial » publié par la presse moulinoise à l'occasion de fêtes de bienfaisance.

3° Le milieu du recueil est constitué par des vers de circonstance et des pièces fort diverses, quelques-unes sans date, la plupart écrites entre 1876 et 1886. *A Gil Blas, la Statue de Victor Hugo* et *Bakkhos* avaient déjà paru dans le GIL BLAS, les 20 décembre 1880, 5 juin 1881 et 27 janvier 1886.

Marcelle Rabe parut en feuilletons dans L'ECHO DE PARIS, au mois de février 1891, et dans la bibliothèque Charpentier quelques jours avant la mort de Banville.

Pendant les sept dernières années de sa vie, Banville a donné au public trois recueils de vers : *Nous tous*, *Sonnailles et Clochettes*, *Dans la Fournaise*, et un roman : *Marcelle Rabe*. Ces œuvres ne sont pas des chefs-d'œuvre ; Banville, à la vérité, ne les donnait pas pour tels. En tête de *Sonnailles et Clochettes*, il écrivait ceci :

Ce ne sont ici que des caprices légers ; mais j'ai écrit sans doute assez de longs poèmes pour qu'on me permette de me jouer en ces folles arabesques. Et puis n'est-ce pas séduisant de rimer au jour le jour pour les lecteurs du journal, c'est-à-dire : pour tout le monde ?... Certes, il est beau de se contenter au besoin d'un seul lecteur, comme notre Montaigne, et d'ajouter avec lui, fièrement : Et même j'en ai assez de pas un ! Mais c'est amusant aussi d'en avoir beaucoup et de tendre à la foule des cailloux d'Eldorado, pierreries et diamants, en lui disant avec gaîté : Ça ne coûte que deux sous !

Sans doute ! Seulement, lorsque ces cailloux sont mis en tas, on s'aperçoit vite qu'ils se ressemblent tous et que beaucoup ne valent même pas dix centimes. On peut lire avec plaisir une amusante fantaisie sur rien du tout, mais quand ces riens forment deux volumes et la moitié d'un troisième, on se sent devenir, malgré soi, plus sévère peut-être que de raison. La monotonie de ces recueils frappe d'autant plus que, presque à chaque page, on rencontre des thèmes et des procédés vus et revus déjà dans les œuvres précédentes. Et pourtant ces redites mêmes contribuent à donner aux derniers livres de Banville un intérêt particulier, intérêt purement historique peut-être, mais non négligeable. Parmi les procédés connus qui s'y retrouvent, il est curieux d'en voir plusieurs qui datent de 1846, qui rappellent la poétique des *Stalactites ;* or ce recueil, encore inégal, est peut-être celui qui contient le plus de tentatives originales et qui semble se rapprocher le plus de la poétique des écoles contemporaines. D'autre part, si les idées ne sont pas plus nouvelles que la forme, n'est-il pas intéressant de constater la parfaite unité de cette œuvre, et de voir, résumés comme dans la péroraison d'un discours, les principes essentiels de ce qu'on peut appeler la philosophie du poète ?

Aussi bien ne faut-il pas s'étonner qu'une partie de ces poèmes soient d'une qualité inférieure : écrits pour le journal, comme les *Scènes de la Vie* et les *Petites Etudes*, ils étaient exposés, pour ne

pas dire condamnés, aux mêmes fautes. Leur auteur le sentait bien : il a beau célébrer, dans l'avant-propos de *Nous tous*, le journalisme poétique, et déclarer qu'il y a place dans les colonnes d'un quotidien pour

> ... cette Poésie de rime bien française, vive, ironique, précise, lyrique aussi que nous a léguée, à travers une succession de générations, le grand aïeul Villon [**N. T.**, VIII],

on est fondé à croire que cet enthousiasme n'est pas très sincère. En réalité, cet avant-propos a remplacé un Prélude en vers qui paraît exprimer plus exactement la pensée véritable de Banville :

> Il le faut, ma chère muse
> Au sein ferme comme un roc,
> Pour les mortels qu'on amuse,
> Sois v'lan, soit pschutt et sois tschock !
>
> Pour charmer les lycanthropes,
> Chaste joueuse de luth,
> Invente de nouveaux tropes,
> Sois v'lan, sois tschock et soit pschutt !
>
> Autrefois nous nous assîmes,
> Prends maintenant ton élan
> Et dégringole des cimes ;
> Sois pschutt, sois tschock et sois v'lan !
>
> Qu'on te frappe ou te caresse,
> Ne sois pas contre ce choc
> Moins v'lan que pschutt, ô déesse,
> Et sois aussi pschutt que tschock !
>
> [**G. B.**, 7 décembre 1883.]

Ne sent-on pas ici l'ironie du poète condamné à faire parler l'idiome des « cocottes » et des « petits crevés » à la chaste joueuse de luth ? Il faut « dégringoler des cimes », en faisant des culbutes sans doute ; il faut vraiment faire le clown et amuser la galerie. Banville a bien l'air de garder rancune au journal des corvées que le journal lui impose ; si le prélude en question est totalement dénué de force comique, ce n'est peut-être pas parce qu'il fait carillonner à nos oreilles trois mots d'un argot depuis longtemps aboli déjà ; ce serait plutôt parce que le rire y sonne faux, parce que le poète y plaisante du bout des dents.

Beaucoup de ces chroniques rimées sont par trop insignifiantes. Comment eût-il pu en être autrement ? N'y a-t-il pas dans la vie des semaines « incolores et vagues » où le rimeur chercherait en vain quelque actualité digne d'intérêt ? A certains jours il est réduit, littéralement et sans métaphore, à parler de la pluie et du beau temps ; plusieurs poèmes n'ont pas d'autre sujet : trois dans *Nous tous* [79, 170, 263], cinq dans les *Sonnailles* [12, 24, 36, 97, 146], trois dans la *Fournaise* [198, 203, 292]. Il est vrai que parfois il tire de ces banalités un parti amusant et inattendu : telle pièce, écrite en juillet et intitulée fort innocemment *Temps chauds*, dit, non sans brutalité, leur fait aux psychologues qui oublient de vivre à force de vouloir analyser la vie [D. F., 198] ; telle autre ne craint pas de rappeler, en plein boulevard, le beau symbole grec de Danaé, la terre sèche fécondée par les pluies orageuses que dore le soleil [S. C., 24]. Malgré tout, ce commentaire poétique du Bulletin météorologique reparaît un peu trop souvent. La mode est également fort encombrante : le Gil Blas a entendu chanter tour à tour les parures de fleurs naturelles [N. T., 62], la renaissance du décolleté [N. T., 102], les bottines en peau de daim [N. T., 128], les souliers pointus [N. T., 158]. *Paulo majora canamus !* dit le lecteur impatienté.

Il y a bien quelques pièces plus sérieuses, mais on les trouve dans le plus singulier voisinage qui se puisse imaginer : tantôt il sera question des réceptions académiques [N. T., 173] et tantôt de certaines boîtes auxquelles un préfet de police a donné son nom [N. T., 42, 123] ; à des plaisanteries sur la longévité de la direction Perrin au Théâtre-Français, succèdent immédiatement d'enthousiastes quatrains sur Michelet [N. T., 164, 167]. Les *Sonnailles*, bien que folles avec plus de suite, carillonnent tour à tour cependant en l'honneur de Victor Hugo [S. C., 6] et de la Bastille en carton qui fut l'un des « clous » de l'Exposition [S. C., 18]. Cet assemblage baroque déconcerte et fatigue. Les autres recueils également inspirés de la réalité quotidienne avaient une certaine unité qui manque absolument ici : l'actualité était pour ainsi dire dominée par un fait essentiel, capital ; d'autre part, Banville combattait alors contre un ennemi bien défini, pour une cause que le journal tout entier prétendait servir. Le Gil Blas et l'Echo de Paris n'attaquent rien ni personne, ce ne sont pas des feuilles militantes, ce sont des journaux bourgeois qui doivent compter avec leur clientèle :

on ne peut même pas s'y moquer trop ouvertement de M. Prudhomme. Enfin la situation n'est plus aussi nette qu'autrefois : les artistes n'ont plus à souffrir des mépris de l'épicier, la presse n'a plus à réclamer une liberté que la loi lui accorde ; autrefois on voyait sans peine les grandes lignes de la lutte, on ne voit plus aujourd'hui que de menues escarmouches. Etre obligé de parler, dans ces conditions, de l'actualité, c'est être condamné à causer à bâtons rompus sur des choses dépourvues assez souvent d'intérêt.

« Il ne faut que ce faible à décrier un homme », surtout quand la malignité publique est prévenue depuis longtemps, et qu'elle sait où elle doit chercher le défaut de la cuirasse ! Même lorsqu'il est favorable au poète, et qu'il ouvre ses livres avec respect, le lecteur est un peu déconcerté, puis un peu agacé par ces trop faciles plaisanteries ; ce qu'il éprouve d'abord à lire les recueils en question, c'est un profond désappointement, et il lui faut vaincre une première impression plutôt pénible. Pourtant cette copie assez pauvre des *Odes funambulesques* rappelle par d'autres côtés quelques-uns des meilleurs vers de la jeunesse du poète. Comme dans les *Stalactites*, il y a, dans *Nous tous* et dans les recueils suivants, des croquis lestement troussés. Ce ne sont plus des études de nu, comme la femme aux roses et la femme au peigne ; ce sont plutôt des tableaux de genre, de fraiches petites toiles où sont prises sur le vif d'amusantes figures parisiennes. Ici les auditrices de Caro [N. T., 36], là un minois qu'on dirait crayonné par Latour [N. T., 191], ailleurs une fillette, peu sage en vérité, mais si jolie qu'on n'a pas le courage de lui reprocher son estival négligé [D. F., 199], ailleurs enfin un tableau d'intérieur éclairé d'une façon bien amusante par la lampe et le foyer [N.T., 90]. Après les grandes toiles rutilantes où flamboient les Olympiens exilés, où le Forgeron meurtrit les durs métaux au gré de son caprice, nous voici revenus aux petites études, brossées à souhait pour le plaisir des yeux ; nous retrouvons, comme dans les *Stalactites*, l'amour des carnations blanches et roses avec une pointe de libertinage : rappelons-nous certains passages de *l'Arbre de Judée*.

La préface des *Stalactites* annonçait l'apparition prochaine d'un recueil de *Chansons sur des airs connus ;* ce projet, abandonné depuis trente ans, est repris en 1876 : on retrouve dans la *Fournaise* des vers sur l'air de *Au clair de la lune* et de *Giroflé-Girofla* ; on y trouve également une pièce intitulée *Variations*, qui rappelle tout à

fait *Nous n'irons plus au bois*. J'aime peu, je l'avoue, le premier de ces trois poèmes ; de même que dans le chant des *Vendangeurs* un refrain populaire évoquait toute une scène de vendanges, ainsi le souvenir de l'ami Pierrot évoque celui de tous les masques de la comédie italienne ; rien de plus naturel, mais ce défilé de masques est bien terne :

Voilà Scaramouche
Et don Spavento,
Et Scapin farouche
Dans son vert manteau.

Cette sèche énumération de noms propres est terminée, on ne sait trop pourquoi, par ce quatrain lugubre :

Je ris ; ma guitare
Chante un air moqueur ;
Pourtant, c'est bizarre,
J'ai froid dans le cœur. [D. F., 115.

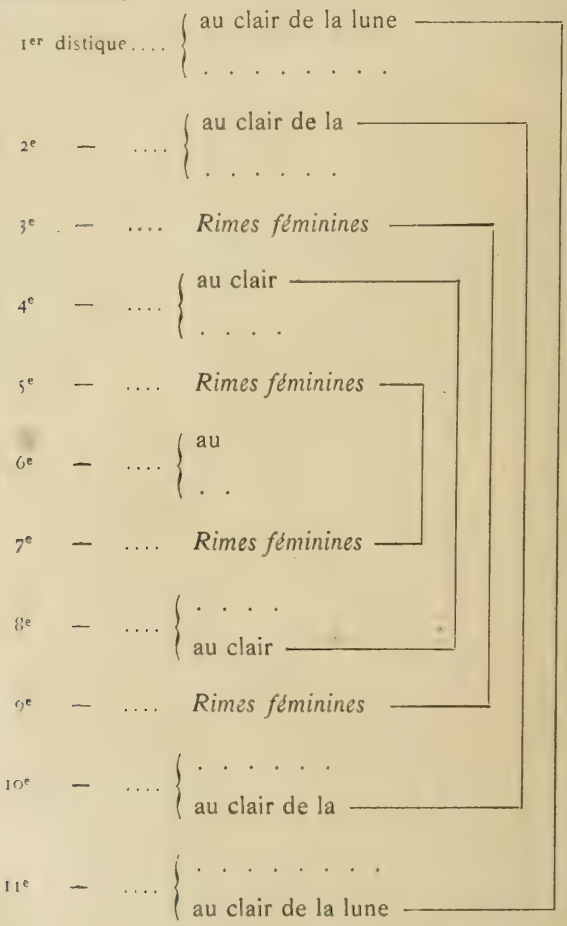
Est-ce un involontaire souvenir des mélancolies romantiques dont Banville pourtant s'est moqué tant de fois ? Quoi qu'il en soit, l'effet n'est pas heureux. Je préfère de beaucoup les *Belles Filles*, écrites sur l'air de *Giroflé-Girofla* ; il est assez amusant d'avoir remplacé le Diable par l'Amour, auquel d'ailleurs les prudentes fillettes font non moins résolument les cornes :

— Si l'Amour vous rencontre ?
— Taisez-vous ! taisez-vous !
Si ce chasseur nous montre
Son regard jaloux,

Nous lui dirons : Beau masque,
Porte ailleurs tes tourments
Et le bonheur fantasque
De tes faux serments ! [D. F., 119.

Quant aux *Variations* écrites en 1881, c'est un poème d'une disposition assez étrange : le thème en est encore *Au clair de la lune*, et, sauf le mot *de*, chaque mot du refrain populaire revient à son tour à la rime ; on aura donc les quatre rimes suivantes : *lune*, *de la*, *clair*, *au* ; puis la série recommencera en sens inverse : *clair*, *de la*, *lune*. De ces sept rimes, la première et la dernière sont féminines, la deuxième et la pénultième sont masculines : elles peuvent donc

terminer un vers du premier distique et un vers du second ; mais les trois autres rimes étant également masculines, il faudra entre chacune d'elles intercaler un distique féminin : *clair* terminera donc un vers du quatrième distique et un vers du huitième, *au* terminera un vers du sixième distique. Ce n'est pas tout : comme il faut commencer et finir par le thème, *lune* terminera le premier vers du premier distique, et de même chacun des mots du refrain terminera le premier vers de son distique ; puis lorsque commencera le mouvement inverse qui doit ramener le refrain entier au dernier vers, chaque mot de ce refrain terminera le second vers de son distique, ce qui donnera la disposition suivante :



La symétrie est rigoureuse, et, comme le thème d'une fugue, après

les transformations imposées par les règles, réapparaît tout entier dans le *tutti* final, ainsi le refrain, après avoir occupé à la rime toutes les positions possibles, réapparaît tout entier à la fin, tel qu'il était au commencement. C'est un tour de force presque aussi prodigieux que de composer une sextine correcte : je ne ferai pour ma part aucune difficulté de reconnaître que *Nous n'irons plus au bois* est infiniment supérieur.

Vingt-deux vers, c'est beaucoup pour un simple jeu ! La pièce des *Stalactites* était plus courte et n'avait pas cette régularité, cette symétrie excessive que la préface de 1846 avait mille fois raison de condamner. Mais, cette réserve faite, qu'a voulu faire Banville ? Il a voulu exprimer

... la folie
Et l'ivresse du clair de lune,

l'espèce d'obsession de l'astre dont les yeux « poursuivent » le passant, et dont les rayons pénètrent jusque dans la chambre où joue le virtuose. A son tour le refrain devient obsédant et reparaît sans cesse au milieu de l'amoureuse chanson que Pierrot ou Arlequin chante à Colombine :

Colombine, mon cœur, viens au clair de la lune
Qui brille dans l'azur céleste comme l'une
De tes sœurs ! Viens errer tous deux au clair de la
Lune. Allons-nous-en, seuls et charmés, par delà
Ces jardins frémissants où la lumière argente
L'étang poli, glacé d'une moire changeante,
Allons-nous-en bien loin, mon amoureuse, au clair
De la lune... [D. F., 72.]

Ces perpétuels enjambements effacent et estompent en quelque sorte le rythme, donnant de la sorte une impression analogue à celle que causerait un paysage vaguement éclairé par cette « obscure clarté » ; enfin, comme dans la *Dernière pensée*, comme dans les *Vendangeurs*, l'élément logique est absolument sacrifié à l'émotion : ce chant, avec son *leit-motiv* opiniâtre, ne présente pas à l'esprit un raisonnement suivi, mais il évoque certaines images, par des rappels de sonorités. Il a une valeur expressive, propre, indépendante du sens des mots qu'il renferme.

Ce retour à la poétique des *Stalactites* aurait dû amener Ban-

ville à chercher de nouvelles combinaisons de rythmes. Mais ce novateur était, par une étrange contradiction, un timide reculant devant les audaces les plus heureuses [1] ; on ne trouve guère que deux tentatives nouvelles dans les trois recueils.

La première est une strophe de trois heptasyllabes suivis d'un monosyllabe. Rythme étrange mais non sans charme ; c'est bien plutôt de lui que Sainte-Beuve aurait pu dire ce qu'il disait des petits vers de la *Font-Georges* : « C'est comme un son de cloche funèbre. » Aussi est-il employé pour dessiner la silhouette pitoyable d'une petite vagabonde :

Sous l'azur, immense dais,
Passe, effroi des Vireloques,
Une enfant pâle sous des
Loques.

. . . . . .

Parmi les rares passants
Avec des airs de caniche
Elle erre comme un chien sans
Niche.

Et les étoiles des cieux,
Mystérieuses fleuristes,
La contemplent de leurs yeux
Tristes. [**N. T.**, 21.]

Comme l'enjambement est presque inévitable entre le troisième et le quatrième vers, la rime masculine est très faible et la strophe a l'air imparfaite, inachevée. La figure de la pauvrette se perd ainsi dans l'obscurité toujours un peu brumeuse de la grande ville. C'est un effet analogue qu'il a voulu produire, par d'autres moyens, dans l'odelette des *Sonnailles*, en l'honneur des fontaines lumineuses de l'Exposition. Elle est écrite en rimes plates, toutes féminines ; les vers sont alternativement de sept et de huit syllabes. Le vers de sept

1. C'est ainsi que, dans *la Reine Omphale*, il a remplacé le beau ternaire

Où je filais pensivement la blanche laine,

par ce vers faible mais, en apparence, plus régulier :

Où je filais *d'un doigt pensif* la blanche laine.

syllabes a l'air de jaillir impétueusement, et la phrase se continue ensuite sur un mouvement plus lent et plus calme :

Dans votre gloire ingénue
Vous montez vers la blanche nue
Par des élans grandioses,
Fontaines qui roulez des roses. [S. C., 139.

Mais la différence entre les deux mètres est faible, bien que sensible ; par suite, l'allure générale de la strophe est un peu flottante, imprécise ; l'absence de rimes masculines accentue encore ce caractère, si bien qu'on a la sensation d'objets aux contours indécis, irréels, aperçus comme en rêve : comme tout à l'heure, il semble que Banville ait cherché une forme un peu effacée, sans arêtes ni angles vifs ; c'est précisément ce qu'il avait essayé de faire en 1846.

Si les derniers recueils marquent, pour la technique, un retour en arrière, ils représentent, en revanche, au point de vue de la pensée, la continuation et la conclusion logique de l'œuvre du poète. Réalistes, fort occupés des misères et des tares sociales, ils marquent le terme d'une évolution qui commence dès les *Rimes dorées* et se poursuit dans les *Contes* et la *Lanterne magique ;* mais en même temps ils restent lyriques parce qu'ils transforment en symboles les objets qu'ils empruntent à la réalité, parce qu'ils cherchent à faire voir, derrière les apparences souvent laides, un idéal consolant et réconfortant : par là ils se rattachent au « livre de foi et d'espérance » que sont *les Exilés*. Toutefois les consolations qu'ils apportent aux hommes, les exhortations par lesquelles ils s'efforcent de relever les courages abattus, leur morale, en un mot, est plus terre à terre peut-être, mais aussi plus pratique ; par certaines pages, la *Fournaise* rappelle l'inspiration morale des *Roses de Noël*. Dans ces trois livres, les pièces qui méritent de retenir l'attention n'offrent guère d'éléments nouveaux, mais elles présentent comme un résumé des doctrines que nous avons vu lentement se former et se préciser depuis *les Cariatides*. A ce titre, *Nous tous*, les *Sonnailles* et la *Fournaise* conserveront toujours un certain intérêt : on regrettera seulement de voir cette partie du monument envahie par les herbes folles, par ces petits vers futiles dont personne n'aurait déploré la perte.

Dès 1884, le Gil Blas publiait les dix premières pièces de *Nous tous,* dont quelques-unes sont d'un réalisme assez brutal et assez

amer ; les années suivantes, Banville alla plus d'une fois chercher ses modèles dans les rues, et même dans les moins sûres. Les premiers poèmes de la *Fournaise*, qui ne furent pas écrits pour le journal, peignent aussi de lamentables ruines humaines, d'attristantes et grotesques horreurs. L'adversaire de Courbet est-il donc passé avec armes et bagages à cet art bourgeois tant de fois honni? Nullement. On a vu comment il le maltraite dans les *Contes* et les *Petites Etudes ;* il ne l'épargnera pas plus en vers qu'en prose : après avoir dénoncé sa niaiserie et sa fausseté, il dénoncera son inquiétante passion pour le fumier :

Longeant les murs seigneuriaux
Des hôtels dont Paris s'honore,
Les lourds, les sombres chariots
Défoncent le pavé sonore.

Ils encombrent la rue. Où fuir ?
O triste revers des ribotes !
Voici leurs longs tuyaux de cuir
Et leurs hommes à grandes bottes.

Le vent glacé dans nos cheveux
Met des caresses dérisoires.
On voit briller de rouges feux
Parmi des tas de choses noires.

Les chariots exorbitants,
Sans attendre que Paris dorme,
Ainsi que des Léviathans
L'offensent de leur masse énorme.

Qu'emportent-ils ? N'écrivons là
Aucun mot que le goût rature,
Tiens ! c'est bien malin ! c'est de la...
Non, c'est de la LITTÉRATURE ! [**N. T.**, 66.]

Quant à Zola, coupable cependant d'avoir remué plus d'une fois cette « littérature »-là, Banville lui fait, comme dans ses chroniques, une place à part. Il l'admire en dépit de son naturalisme, et l'odelette qu'il lui adresse après la publication de *la Joie de vivre*, dit nettement pourquoi :

Répandant l'ironie à flots,
Zola, dans son tragique livre,
Nous émeut avec des sanglots
Sur la joie affreuse de vivre. [**N. T.**, 194.]

Ironique et tragique, voilà donc ce qui rend le naturalisme acceptable : loin de reproduire servilement la vie commune et vulgaire, il doit saisir en elle et montrer uniquement le drame tour à tour hideux, pitoyable ou grotesque.

C'est ainsi que les poèmes de la *Fournaise* vont peindre, ou plutôt transfigurer la réalité de la rue. Voici par exemple une horrible vieille aperçue près du marché Saint-Germain :

Grand corps en deux ployé, tas de choses flétries,
Comme les vieilles dans les antiques féeries,
Vêtu de vieux tricots, de haillons, de gilets,
Spectre laissant pourrir sur de vagues mollets
Ces vils jupons mordus par le ruisseau vorace,
Où l'on ne voit plus rien que la boue et la crasse.
Le nez et le menton pointus ; la bouche, écrin
Vide ; sur le front noir, ces deux mèches de crin ;
Ce fouillis de lambeaux affreux, de souquenilles ;
Ces pieds entortillés dans de sales guenilles...

Ici le portrait s'arrête et, sans transition, sont invoquées toutes celles en qui s'incarna la Beauté :

Oui, tout cela — divine Hélène au front d'argent,
Que la Lune, ta sœur, admirait en songeant !
Toi dont la jambe nue éblouissait le pâtre,
Diane ! toi, Laïs ! vous, Phryné, Cléopâtre !
Eve ! toi dont les fleurs géantes et les cieux
Et les fleuves, avec leur chant délicieux,
Et les lions ravis disaient l'épithalame...

et le poème se termine brusquement sur ce cri d'épouvante et d'ironie :

Cela, tout cet amas d'horreurs, c'est une femme ! [D. F., 5.]

Non, ce n'est pas une femme ! c'est la Vieillesse misérable, c'est une effrayante divinité trop hideuse pour que rien paraisse bas en elle, même la crasse. A force d'horreur, voilà cette lamentable humanité grandie à la taille d'un symbole.

En plusieurs endroits, Banville a même précisé son intention en faisant suivre ces idylles de la rue d'un bref commentaire qui dégage le sens éternel et général de cette vision d'un instant. *La Charrette,*

par exemple, est composée tout à fait comme l'*Albatros* de Baudelaire : cette charrette hideuse est pleine des plus belles fleurs, mais la charge embaumée est traînée par une « abominable vieille » :

Elle est couleur de pain d'épice,
Cuite au grand air, et ses yeux bleus
Sont profonds comme un précipice
Ouvert sous un ciel fabuleux.

En elle le poète se reconnaît, vieilli, attristé, mais toujours poète :

Et moi, rimeur à l'âme altière,
A présent mon sort est pareil
A celui de la bouquetière
Qui vend des fleurs et du soleil.

J'ai subi les fureurs, la haine,
La gaîté des merles siffleurs,
Et d'autres ennuis, mais je traîne
Aussi ma charrette de fleurs. [**S. C.**, 248.]

Ailleurs il peindra un vieillard presque aussi horrible que la vieille de tout à l'heure :

Son habit n'était rien que loques et que trous,
Dans sa chemise ouverte on voyait ses mamelles,
Et ses souliers percés n'avaient plus de semelles... [**D. F.**, 60.]

Il mangeait un pain dur sur le trottoir d'une rue misérable et lépreuse ; à ses pieds une foule famélique cherchait des vers dans la fange du ruiseeau. Quel est ce misérable ? C'est le peuple même et la volaille légendaire que, depuis Henri IV, il pourra toujours mettre au pot... demain !

Si ces malheureux symbolisent la Vieillesse et la Misère mêmes, combien, à plus forte raison, certains autres spectacles de la rue prendront-ils un sens douloureux et terrifiant ! La Fille tient au moins autant de place dans ces vers que dans les *Contes*, balayant le trottoir de sa robe de soie, ou buvant avec des voleurs au fond d'un bouge [**N. T.**, 19, 26], tantôt misérable petite prostituée de treize ans,

Traînant son corps fragile et son âme tuée,

tantôt vêtue de somptueux atours, rouge comme la bête écarlate,

Seule comme un lépreux ou comme le bourreau [**D. F.**, 10, 16],

car elle inspire à tous les hommes plus de terreur encore que de désir. Pitoyable ou effroyable, la Fille est le produit naturel d'une société mauvaise, et le bourgeois qu'elle scandalise est peut-être responsable de sa prostitution :

Nous sommes des êtres fictifs
Créés par vos désirs lubriques.

Vos bras difformes et velus
Sont ceux où nous nous reposâmes
Et nous ne sommes rien de plus
Que les figures de vos âmes. [**N. T.**, 259.]

Mais la Fille incarne aussi la vengeance du peuple qui, par elle, conquiert la richesse et la puissance, et met le pied sur la nuque de ses maîtres. Les hétaïres les plus huppées ont eu des origines misérables :

... ignorant le bain,
Vous aviez, fillette aux yeux pâles,
Treize ans, l'âge de Chérubin,
La bouche rose et les mains sales. [**S. C.**, 173.

Ces pauvres « traîneuses de loques » effraient et dégoûtent les beaux petits garçons des Champs-Elysées ; mais voici qu'une vieille — est-ce une fée ou seulement la marchande d'oublies ? — prédit aux unes et aux autres un « juste retour » :

Ces fillettes aux dents pointues
Seront quelque jour mieux vêtues
Que vous ne l'êtes à présent.

Tout arrive en ce monde infirme !
Un jour viendra, je vous l'affirme,
Où ces Gothons et ces Margots
Vous siffleront comme des merles
Et, pour rire, fondront vos perles
Dans leur vin de Château-Margaux.

Les diamants à leurs oreilles
Pendront comme la grappe aux treilles.
Alors le temps aura marché,
Et c'est vous, ô jeunes microbes,
Qui leur achèterez des robes,
Chez les Worths, plus cher qu'au marché ! [**N.T.**, 117.]

Et non seulement ils se ruineront, mais ils s'abaisseront aux pires turpitudes, eux qui seront peut-être alors les puissants du jour :

Il n'en est pas un seul, parmi ces demi-dieux,
Dont le renom vermeil dans la gloire se dore
Qui ne m'ait dit : Mon cher Belzébuth, je t'adore !
Et je les ai tous vus, qui, par terre accroupis,
Se roulaient, comme des bêtes, sur mes tapis.
Il n'est pas un d'entre eux qui, retenant son souffle
Et rugissant d'amour, n'ait baisé ma pantoufle. [**D. F.**, 18.]

Ainsi la Fille, « pierreuse » ou « cocotte », c'est l'héroïne de l'éternelle tragédie où le Vice, né de la Misère, se venge sur la richesse, l'avilit, la dévore, et recrée la misère à son tour. Nous voilà bien loin du boulevard !

D'autres fois nous y restons... en apparence ; mais soudain le promenoir des Parisiens se peuple tout à coup d'êtres fantastiques : ces gens qui boivent au café des apéritifs dont les Borgia peut-être eussent frémi, ne savent pas quel étrange sommelier les leur a versés :

Spectre galamment attifé,
Arborant sur son blanc visage de squelette
Des favoris en côtelette,
Et de blanc cravatée, ainsi que pour un bal,
Avec la fierté d'Annibal
Jetant son cri farouche à ceux qu'elle terrasse,
Le Mort dit : Boum ! Versez, terrasse ! [**D. F.**, 75.]

Tels autres qui flânent en contemplant l'asphalte ne voient pas, dans la féerie du couchant, tout le cortège des Dieux tués par la bêtise, l'égoïsme et la lâcheté des hommes :

Dans le ciel éclatant de sang, d'or et de soufre
Se tord de désespoir tout un peuple qui souffre ;
Ce sont les Dieux, les rois, les guerriers, les vainqueurs,
Ceux qui donnent pour nous tout le sang de leurs cœurs.
Dans la flamme, pareille à des oranges mûres,
Ce sont les Dieux, casqués, mitrés, couverts d'armures,
Bourreaux du néant sombre et du marais hideux...
... Et les Dieux dans le ciel brûlant qui s'irradie
Se tordent, frémissants, mordus par l'incendie.
Sentant s'ouvrir pour eux le gouffre incandescent,
Ils exhalent enfin leur plainte, et s'adressant

A l'homme, qui n'a plus d'espoir ni de bravoure,
Cependant que la flamme atroce les entoure
Et dévore leurs fronts vermeils et leurs cheveux,
Ils disent : Nous mourons parce que tu le veux ! [D. F., 12.

Nous voilà, d'un seul coup d'aile, emportés vers le pays fantastique où passe le cortège des Olympiens exilés. Allons-nous assister au retour des Dieux ?

Sans doute, ou sinon l'artiste manquerait à sa mission. Après avoir montré toutes les laideurs et toutes les misères de la vie moderne, Banville nous montrera tout ce qui peut nous permettre d'y échapper : la nature, les génies, la famille, le travail. Loin des bavards et des sots, le sage éprouvé par la vie lit Pindare, Homère, Shakespeare, sous les vertes futaies ou dans son jardin parfumé par les roses [D. F., 42]. Il écoute l'envie qui clabaude autour des tombes illustres, mais il reste pieusement fidèle au culte des héros :

Maître, je suis un flot parmi les flots sans nombre,
Mais depuis le matin j'ai marché dans ton ombre ;
J'ai parfois réfléchi ta lumière, et si peu
Que je sois, j'ai pu voir en toi l'infini bleu.
Tant que je vivrai sous les grands cieux qui se dorent,
O père, je serai parmi ceux qui t'adorent,
Fidèles, *et s'il n'en reste qu'un, je serai*
Celui-là, plein d'amour et le cœur ulcéré ! [D. F., 42],

et dans cette adoration fervente il trouvera le réconfort et l'apaisement. Toutefois il est des douleurs que ne consolent ni la nature ni les poètes ; ils ne peuvent apporter l'oubli à celui qui pleure

Sa femme et ses enfants, chers spectres envolés ;

ceux-là seuls sont les vrais heureux qu'entoure l'affection d'une famille :

Aimer, sentir auprès de soi
La compagne chaste et fidèle
Qui chasse le tremblant effroi,
Voir son bon sourire...

Voir dans les yeux d'un cher enfant
S'allumer l'éclair du génie...,

c'est vraiment « la Joie de vivre », et Zola s'est trompé lorsqu'il l'a niée :

Je ne suis pas de votre avis !
Non, la vie est robuste et saine,
J'en atteste mes yeux, ravis
D'avoir vu l'éternelle scène. [N. T., 194.]

Quant aux sots pour qui le pessimisme est bien porté, ils doivent imputer leurs idées noires à la manie de tout analyser, de couper tous les cheveux en dix, si toutefois ils ne sont pas des déséquilibrés de l'absinthe et de la morphine.

Nulle part, sinon dans les *Roses de Noël*, Banville n'avait célébré de la sorte la famille; jamais l'enfant n'avait tenu dans aucun recueil une place aussi importante et aussi honorable. Ça et là, de jolies frimousses de bambins font oublier les demoiselles trop faciles et les messieurs qui font si sérieusement la fête en leur compagnie. Voici, précédant les tableaux de vraie misère et de vrai désespoir, la douleur touchante et comique de la « pauvre petite Lili » dont Petit Paul, « un sacripant », a massacré la poupée [N. T., 3]. Aux approches du jour de l'an, voici un pauvret lamentable, « très maigre et bleu de faim », dont l'innocente gourmandise nous fait pourtant sourire :

O petit Jésus adorable
Que parent de riches colliers,
Si tu veux m'être secourable,
Donne-moi d'abord des souliers.

. . . . . .

Puis, comme toi seul es le maître,
Afin de m'aiguiser les dents,
Bon Jésus, tu pourras peut-être
Mettre un peu de bonbon dedans ! [N. T., 65.]

Puis, tout près — les deux pièces parurent le même jour au Gil Blas — les ambitions naïvement démesurées d'enfants gâtés qui n'ont jamais trop de joujoux :

Fillette rose et fier bandit
  Et douces têtes blondes,
Les petits enfants nous ont dit,
  Menant leurs folles rondes :

Nous voulons bien de beaux joujoux,
  Des Pierrots aux prunelles
De turquoise et des Chinois fous
  Et des Polichinelles.

Lorsqu'ils ont énuméré — pendant dix strophes — tous leurs désirs, ils concluent avec l'assurance de petits bonshommes qui savent bien tout ce qu'ils sont :

Donnez-nous les plus beaux joujoux,
  Les jardins, les garennes,
Mais, ô petits parents, c'est nous
  Qui sommes vos étrennes ! [N. T., 76.

Ce petit monde qui s'amuse d'un rien, qui n'a cure ni du grand art, ni de la mode, qui dit naïvement ce qu'il pense et ce qu'il veut, consolerait tous les « psychologues à l'œil subtil » s'ils daignaient jeter les yeux sur lui [S. C., 157]. L'enfant est en effet celui dont les pieds n'ont pas encore touché la boue, et, comme il est pur, les habitants du pays qu'il a quitté pour un temps le connaissent encore :

Dans l'apaisement bleu de l'ombre enchanteresse,
Pendant que vous dormez, des Anges tout petits
Chantent pour vous des airs doux comme une caresse. [D.F., 176.]

La *Fournaise* commencera par une véritable apothéose de l'enfance : dans le jardin du Luxembourg, des bambins jouent ; demain ils seront des hommes, ils feront et souffriront le mal ; déjà toute la cohorte des vices les guette comme une proie :

Et tous en regardant les beaux petits enfants
Disaient : Vous serez les acteurs des sombres drames,
Les vivants. Vous serez des hommes et des femmes,
Nés de la fange, par le désir entraînés,
Abjects, vains ; c'est pourquoi vous nous appartenez.
Ivres et furieux, vous chercherez vos joies
Dans la chair pantelante, et vous êtes nos proies.

Mais soudain les fantômes s'envolent épouvantés, devant

Un enfant couronné d'épines, que ceignait
Une blanche auréole et dont le front saignait...
... Et lui, le chaste Enfant, tandis que les petits
Le regardaient sans peur de leurs yeux téméraires,
Il leur disait : Jouez en paix, mes petits frères. [D. F., 1.

Cet Enfant-Dieu, vainqueur du mal, que les innocents peuvent seuls regarder en face, ne symbolise-t-il pas la sainteté et la divinité de l'enfance même ?

Pourtant le spectacle consolant de l'enfance, les joies de la famille, les poètes, la nature ne sauraient faire oublier le mal et la laideur à celui qui n'a pas agi, qui ne s'est pas donné tout entier à quelque œuvre généreuse. Si le sage peut attendre « l'instant mystérieux », c'est qu'il fut à son heure « bon soldat, bon artisan » ; par l'action l'homme échappe aussi bien au ridicule qu'aux remords : le prêtre célébré dans *Nous tous*, ce héros crayonné par Daumier, mais en qui revit l'âme de Mgr Myriel, est beau malgré sa tournure baroque et ses vêtements râpés [N. T., 5]. Agir, travailler, lutter, c'est le seul moyen de vaincre les passions bêtes et viles, de se relever lorsqu'on est tombé, de relever les autres à l'occasion.

C'est là le dernier mot de l'œuvre de Banville, et c'est la conclusion du dernier livre qu'il fit paraître, à la veille même de sa mort : *Marcelle Rabe*. Œuvre étrange et parfaitement irréelle, où s'agitent des courtisanes intelligentes et généreuses, — j'allais dire vertueuses ; une honnête bourgeoise aussi dévergondée que compliquée ; un artiste bourru qui est un grand sage, et un grand savant qui se conduit comme un sot ; œuvre aussi peu « vécue » que possible, et pourtant curieuse et attachante parce qu'elle résume toute la philosophie du poète, tour à tour amère et joyeuse, regardant la vie en face et découvrant sous les mots les plus beaux les plus vilaines choses, mais croyant tout de même à la beauté de l'effort, à la grandeur et à la valeur de tout sacrifice, de tout renoncement.

Marcelle Rabe est une courtisane dont le médecin Daniel Mathis est devenu follement amoureux, sans jamais lui avoir parlé. Un étrange concours de circonstances, dans lequel les Grecs eussent reconnu la Fatalité, met les deux héros face à face : Daniel sauve Marcelle d'une terrible maladie, et celle-ci, pendant sa convalescence, devine qu'elle est aimée du médecin. Mais, comme nous l'apprend au début le peintre Jean Carion, elle n'est pas une créature vulgaire : déchue malgré elle, elle sait qu'elle n'en est pas moins indigne, que la fange où le sort l'a entraînée l'a souillée à jamais, et que la courtisane a perdu pour toujours le droit d'aimer. Puisque Daniel la désire, elle se donnera tout entière, elle le grisera de caresses, mais elle ne lui dira pas qu'elle l'aime. Il insiste avec un

entêtement aveugle ; il veut se faire dire le mot que Marcelle a juré de ne pas prononcer ; lorsqu'elle ne peut plus éluder la question, elle lui répond : « Non, je ne t'aime pas ! »

— Alors ces baisers, ces caresses que vous m'avez donnés, vous n'en partagiez pas l'ivresse avec moi ? C'était une comédie et un mensonge.

— Oui, dit Marcelle, c'était une comédie et un mensonge, car, en fait d'amour, je n'ai rien de mieux à donner. Mais je te veux heureux, libre, débarrassé de moi ; et si jamais mon dévouement, toutes mes minutes employées à te servir et le don de ma vie que je compte pour rien pouvaient t'être utiles à quelque chose, tu comprendrais que je t'aime autrement et mieux que comme une femme amoureuse. [**M. R.**, 60.]

Marcelle veut renvoyer Daniel à ses travaux, à l'hôpital, à l'éternelle bataille contre la souffrance : « Il faut me fuir et fuir mes pareilles ». Il obéit, mais mal : l'image de la courtisane l'obsède et le poursuit jusque devant la table d'opération. En vain son ami, Jean Carion, lui fait honte de cette passion de collégien égoïste et ridicule :

Dans ce triste duel, il y a une femme, qui est toi, et il y a une âme virile, un courage d'homme qui est Marcelle Rabe. Ah ! tu l'as soignée, tu l'as guérie, tu lui as sauvé sa peau, et généreusement tu la lui demandes en paiement ; est-ce qu'elle te la refuse ? Mais toi, tu ne t'en contentes pas, et ce que tu veux, c'est que Marcelle Rabe te donne la peau d'Agnès ou de Théodore, vierge et martyre. [**M. R.**, 73.

Les rudes objurgations du peintre ne font pas plus que la douloureuse franchise de Marcelle. A bout d'arguments, elle en vient au remède héroïque, au remède qui va la faire souffrir atrocement elle-même, qui mettra Daniel à deux doigts de sa perte, mais qui le sauvera.

Une amie de Marcelle, Suzanne Brunel, une courtisane aussi, et de la même espèce rarissime, découvre que Daniel a jadis aimé — le plus platoniquement du monde — une jeune fille, nommée Claudine, qu'il rencontrait dans les rues de Saint-Denis, et qu'il n'a jamais saluée. Sur ces pauvres indications, Suzanne retrouve la belle inconnue mariée au banquier Vandrenne ; son salon est ouvert à tous les artistes en renom et Jean Carion est « une des bêtes curieures qu'on y montre ». Il sera donc facile de pré-

senter Daniel à Claudine : l'ancien amour chassera le nouveau, Marcelle sera, comme elle veut l'être, oubliée. Le plan réussit à la perfection : Daniel n'est pas plutôt présenté à Claudine Vandrenne qu'il reconnaît sa Béatrice de l'avenue de Paris, et, comme par enchantement, il croit tout ce que Marcelle lui a dit des courtisanes et d'elle-même :

> Son corps est une marionnette habillée à la mode la plus récente ; la chevelure qu'elle a est celle qui se porte pour le moment ; son sourire est celui qui se vend bien... O ciel ! il l'avait aimée, ou plutôt il avait cru l'aimer, cette femme dont la troublante beauté n'existe pas, dont l'âme n'existe pas, souillée dans toutes les boues, salie dans tous les ruisseaux. [M. R., 141.]

Comme la nouvelle passion du médecin n'est bientôt plus un secret pour personne, Marcelle peut savoir qu'elle est abandonnée et méprisée autant qu'elle le désirait, sinon plus !

Mais Claudine Vandrenne, en bourgeoise qu'elle est, a beau se composer un personnage immatériel, chaste, éthéré comme une vierge de primitif, croyant faire oublier par là que son père vendait des huiles à graisser les machines : en réalité, c'est une Messaline. Elle n'a pas tardé à venir chez le médecin ; après les phrases sentimentales, les pleurs et l'évanouissement d'usage, elle s'est donnée à lui en une étreinte hardie et furieuse. Puis elle est revenue chaque jour, jamais lassée ni rassasiée, donnant à son amant de si « formidables joies », que Marcelle semble en comparaison « une innocente et ridicule pensionnaire » [M. R., 169]. Au contact de cette étrange personne, toujours parfaitement virginale dans le monde, Daniel Mathis s'abêtit peu à peu. Sa haute intelligence n'y résisterait sans doute pas si un incident ne venait rompre le charme. Dans une soirée chez les Vandrenne, on a représenté une pantomime singulièrement libre [1], que Claudine, à la stupeur du médecin, a regardée

1. Cf. M. R., chap. XXVII. Cette pantomime, jouée par Coquelin cadet et Mlle Invernizzi, sur une musique de Paul Vidal, paraît inspirée de deux pantomimes dont il est question dans le *Journal des Goncourt* (t. VII) :

« Daudet m'emmène chez lui, pour assister à la répétition de PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME, joué par l'auteur, par Paul Margueritte... Et sur cette *pierrotade* macabre, le jeune musicien Vidal a fait une musiquette tout à fait appropriée au nervosisme de la chose. » (6 février 1887.)

« Ce soir, chez Daudet, répétition de la pantomime de Margueritte, où Invernizzi fait la Colombine rose, montée sur de hautes bottines noires. Dans son jeu

avec un parfait étonnement : dix minutes après, Daniel surprend sa maîtresse dans les bras d'un beau chanteur espagnol qu'elle baise « comme une affamée » [M. R., 261]. Cette fois il est guéri ; dans son âme ressuscite

... la passion de savoir et de dévouement qui pendant longtemps avait été tout lui-même. [M. R., 266.

Jean Carion, qui avait rudoyé ses ridicules amours, le reçoit à bras ouverts, et la généreuse Marcelle, qui s'est humiliée, sacrifiée, torturée pour sauver Daniel, Marcelle qui l'aimait, qui maintenant vit seule et chaste pour ne plus souiller cette chair indigne de son ami, Marcelle Rabe lui adresse ce viril adieu :

Méprise les niaiseries sentimentales et, avant tout, sois bon, brave, comme tu mérites de l'être, et chaque fois que tu auras étouffé dans ton cœur une lâcheté égoïste et fait un pas vers la vérité, sans que j'apprenne et qu'on me dise rien, je deviendrai forte et heureuse... Chaque belle action que tu feras, chaque effort pour savoir, chaque élan de vertu et de sacrifice sera une goutte d'eau qui apaisera un peu les brûlures de mon inextinguible enfer. Tu es revenu de la sombre nuit où s'agitent les folies de la haine, de la tristesse, du faux amour. Et à présent que te voilà guéri, médecin, guéris les autres ! [M. R., 288.

En se donnant avec joie et tout entier à la science, Daniel soulagera cette âme en peine, abrègera ses épreuves, parce qu'il aura contribué selon ses forces à faire une humanité meilleure, qui ne fera plus de la femme son jouet. La Fille, née de la lâcheté, de la bêtise et de l'égoïsme humain, ne disparaîtra qu'avec cet égoïsme, cette bêtise et cette lâcheté. Chaque geste de bonté, de vérité, d'héroïsme, relèvera un peu celles qui sont au fond de la géhenne.

Il est un peu trop facile de déclarer que cette courtisane carmélite et cette Béatrice dévergondée n'ont jamais existé que dans la fantaisie du poète. Sans doute les héros de cette aventure ne sont pas vrais, en un certain sens, parce qu'ils ne sont que des symboles.

mêlé de danse : une valse à l'effet de triompher de la résistance de Pierrot, une valse, les bras derrière le dos, d'une volupté charmante. » (17 avril 1888.)

Dans la pantomime jouée chez les Vandrenne, Pierrot n'assassine pas Colombine, mais il lui retire son âme de la poitrine pour savoir combien de fois il a été trompé ; plus loin, Colombine, pour reprendre les bijoux dont s'est emparé Pierrot, « commence une danse endiablée, enlaçante, voluptueuse jusqu'au délire, qui allume Pierrot comme un amadou ».

Et tout le livre, aussi bien l'action principale que les épisodes, n'est que le résumé symbolique des idées chères à Banville. Le jeune savant qui est déjà un maître, et qui pourtant joue tour à tour, d'une manière également ridicule, Armand Duval et Roméo, c'est la faiblesse humaine, toujours esclave du féroce Amour, qui dompte les plus forts, avilit les meilleurs, aveugle les plus clairvoyants; c'est l'homme malheureux parce qu'il n'a pas encore renoncé, parce qu'il ne s'est pas donné tout entier à la science, parce qu'il s'obstine à vouloir réaliser sa chimère. Quant à Marcelle Rabe, ne nous demandons pas où Banville a bien pu la rencontrer : cette question n'aurait aucun sens. Elle et son amie Suzanne, ces deux filles qui savent combien elles sont avilies et dangereuses, qui le disent, qui s'humilient et se sacrifient, ne sont pas des courtisanes : elles sont les héroïnes de la douleur et de l'expiation, elles sont le Repentir clairvoyant et sincère qui ne marchande pas le prix de son rachat; elles symbolisent l'âme humaine qui, même déchue, même tombée dans la boue, se souvient encore qu'elle a des ailes et voudrait remonter vers les étoiles !

Conclusion

Jugements sur Banville au lendemain de sa mort. — Causes de l'injustice de la critique. — Que Banville a subi le sort de presque tous les poètes. — Qu'il eut de nombreux ennemis et n'eut pas de partisans ni de disciples à proprement parler. — Que les gens et les mœurs attaqués par lui persistent encore. — Tort que lui ont causé ses dernières œuvres.

Sa théorie de l'inspiration. — Que l'humilité est le premier devoir du poète. — Que par suite Banville s'est interdit de formuler *ex cathedra* les principes de sa poétique.

Tempérament et théories de Banville. — Son origine normande et bourbonnaise. — Grande aptitude d'assimilation. — Qu'il procède un peu de tous les romantiques. — Que doit-il à son éducation ? — Dans quelles conditions débute-t-il ? — Quelles attitudes a-t-il eues en face de la société bourgeoise ? — Les deux parties de son œuvre. Dans quel rapport sont-elles ?

L'imagination de Banville. — Amour de la couleur. — Les Dieux grecs ; comment les a-t-il représentés ? comment peut-on concilier son paganisme et son catholicisme déclaré ? — L'optimisme de Banville ; qu'il n'est pas fait de l'ignorance du mal. — Haute idée du rôle de l'artiste. — Que la poésie contemporaine procède bien souvent de Banville et que le désaccord sur la question de la rime résulte surtout d'un malentendu, créé, en partie, par Banville même.

Dans la nuit du 12 au 13 mars 1891, Banville, dont la santé n'avait jamais été très florissante, était emporté en quelques heures. Comme il l'avait demandé, aucun discours ne fut prononcé sur sa tombe, mais les oraisons funèbres ne lui manquèrent pas pour cela. La bibliothèque municipale de Moulins possède un recueil des articles nécrologiques consacrés au poète : c'est un très gros volume. Tous les journaux parisiens, un assez grand nombre de journaux de la province et de l'étranger, évoquèrent l'amusante physionomie de

> ... cet homme menu, complètement chauve, glabre, avec de petits yeux noirs frétillants, avec un étrange tic de la bouche qui découvrait les dents, tantôt à droite, tantôt à gauche [1] ;

ils rappelèrent aussi sa bonté, sa bienveillance, sa gaîté, son esprit. Mais ce fut tout : il semble qu'ils louèrent longuement l'homme pour se dispenser de parler de l'artiste. Quelques-uns seulement

1. Marcel Schwob, Événement du 14 mars 1891.

rappelèrent « la modeste fermeté de ses convictions »[1], mais la plupart gardèrent le silence : d'aucuns, sans doute, ne voulaient pas hasarder un jugement sur le mort de la veille, mais la plupart se turent parce que Banville était pour eux le poète frivole, sans idées, danseur de corde, jongleur, funambule, *et cetera*. Tous, à la vérité, se crurent, au lendemain de la mort, obligés à quelque discrétion ; mais comme il se trouve toujours quelqu'un pour mettre des points sur les i qui n'en ont pas besoin, le JOURNAL DE GENÈVE réunit toutes les critiques, tous les contre-sens et même tous les non-sens épars dans les journaux d'alors... et d'autrefois :

La poésie de M. de Banville a cela d'original qu'elle est une poésie sans idée, consistant tout entière dans le rythme et la rime, dans le mouvement et la couleur des mots. Cette observation, que M. Jules Lemaître a faite le premier, je crois, n'est pas contestable. Il n'y a dans les très jolis vers de ce poète ni pensée ni même simplement du rêve. Jamais esprit ne fut plus étranger aux problèmes, aux tourments, aux complications infinies de l'âme contemporaine. Jamais on n'eut moins de philosophie, je veux dire moins de réflexion sur soi-même et sur les choses. Cet artiste qui avait le gosier du rossignol, semble en avoir eu aussi le cerveau... Ses pièces de poésie, disons-nous, sont des coupes vides de toute liqueur capable de désaltérer la soif de l'âme... Il n'a jamais aimé, ni jamais haï ; sa seule aversion pour le « bourgeois » (style 1830) n'était qu'aversion d'atelier, affaire d'école et de métier, de mode et de pose, non un sentiment réel...[2]

Au fond, s'ils se sont exprimés parfois avec plus de tact et de courtoisie, les critiques et les historiens de la littérature n'ont pas été beaucoup moins sévères en général. Même pour les plus indulgents, la poésie de Banville n'est guère qu'une aimable fantaisie, parfaitement vide mais richement rimée ; pour peu qu'un auteur fasse jouer un acte en vers d'où la consonne d'appui ne soit pas trop absente, on compare cette piécette au *Baiser*, car c'est là, bien entendu, l'œuvre capitale du théâtre de Banville. D'où vient cette injustice à l'égard d'un homme dont l'œuvre, à tant d'égards, méritait d'être prise au sérieux ?

Assez souvent les poètes, et probablement tous les artistes, sont mal jugés dans les années qui suivent immédiatement leur mort :

1. Marcel Schwob, *loc. cit.*
2. JOURNAL DE GENÈVE, 22 mars 1891.

les amis oublient ou disparaissent, les envieux deviennent plus hardis, les censeurs ne sont plus retenus par la crainte salutaire d'une cuisante riposte. Lorsqu'un écrivain a, par quelque endroit, atteint la perfection, ses successeurs, ne pouvant le surpasser en l'imitant, essaient de le renverser de son piédestal, traitent en ennemi celui dont ils recueillent l'héritage : Boileau n'a pas vu que Malherbe n'eût pas été possible sans Ronsard ; les romantiques ont eu bien de la peine à comprendre que Racine était un grand tragique ; les parnassiens furent bien sévères parfois pour les romantiques. Faut-il s'étonner que les derniers venus aient reproché aux parnassiens leur culte de la forme correcte et de la rime exacte ? D'autre part le public ne juge pas un homme sur ses œuvres, qu'il ne lit guère et n'entend pas toujours, mais sur une étiquette donnée une fois pour toutes, assez souvent à la diable. C'est si commode de retrouver dans sa mémoire un nom propre et un adjectif ! « L'impeccable Théophile Gautier, l'impassible Leconte de Lisle... et Banville le poète funambulesque. » Il a lui-même, dans *Paris vécu*, expliqué avec humour sa propre mésaventure : « Balzac, dit-il, après avoir écrit *Eugénie Grandet*, est devenu, est demeuré et demeurera « l'auteur d'*Eugénie Grandet* ». Cent, mille autres volumes ne sauraient changer cela : on ne peut cependant pas exiger que tous les gens qui parleront de lui aient lu son œuvre ! » [P.V., 64]. Banville est donc resté « le poète des *Odes funambulesques* » ; qu'importe si ce volume est minuscule et s'il renferme surtout des folies de jeunesse ! « Seigneur ! délivrez-nous de la métaphore ! » disait Paul-Louis Courier ; « Seigneur ! » pourraient dire les poètes et les artistes, « délivrez-nous des périphrases de la critique ! »

Il est probable aussi que Banville a été victime de nombreuses rancunes. Cet homme si bienveillant avait la dent fort dure à l'occasion, et les traits qu'il lançait avec une ironique nonchalance faisaient parfois de profondes blessures. Combien de vanités et de nullités sentirent s'augmenter chaque semaine leur colère et leur dépit ? Mais comment répondre à un homme qui ne se fâchait guère, qui toujours avait les rieurs pour lui, sans compter le bon sens et la vérité ? Il fallait bien affecter l'indifférence et faire semblant de l'ignorer.

Pour défenseurs, il n'eut qu'un nombre — forcément restreint — d'amis fidèles, mais non pas, à proprement parler, un parti. Son

humeur était trop indépendante : ce pieux disciple de Victor Hugo a critiqué durement parfois le romantisme ; ce républicain n'a pas admiré du tout la République fondée par ses amis, et il n'a pas craint de le dire. En pleine réaction, après les journées de Juin, il n'a pas caché son estime pour la Montagne, de même qu'il a célébré l'exilé de Jersey au lendemain des *Châtiments*. Mais loin de se raidir dans son attitude d'opposant, il trouva le moyen d'avoir avec l'empire des relations courtoises, sans rien abdiquer ni rien dissimuler de ses convictions. Peu d'hommes certainement furent plus étrangers que lui à l'esprit de parti, de secte ou de coterie. Rien n'est plus honorable sans doute, mais rien n'est plus dangereux : le public étiquette les opinions comme les œuvres, et quand il s'aperçoit que l'étiquette est fausse, il ne s'en prend jamais à l'infirmité de son jugement : il accuse l'homme d'avoir changé, d'être léger, inconstant, sans conviction ni principe. Encore celui-là est-il heureux dont on n'explique pas la conduite par les raisons les moins honorables ! D'autre part les clans politiques ou littéraires n'applaudissent qu'à charge de revanche, et ne soutiennent pas volontiers les gens qui sont capables de protester contre les excès, les préjugés, les injustices, les sottises de leurs amis.

Ce railleur à l'humeur indépendante n'hésita pas à s'attaquer au triomphateur du XIXe siècle, à ses pompes et à ses œuvres. S'il n'a pas été vaincu dans cette lutte inégale, du moins il est tombé avant que la bataille ne soit terminée ; toutes les misères sociales qu'il a dénoncées et déplorées, il pourrait les déplorer et les dénoncer encore : la misère, le vice, l'alcoolisme, la guerre, — l'échafaud, hélas ! Au théâtre, on joue toujours l'opérette, on exhibe toujours

De grands morceaux de femmes nus,

le music-hall et le café-concert continuent à débiter leurs sales turpitudes et la race des Bordenave n'est pas éteinte. Le mélodrame a quitté son feutre à panache : il était du moins grandiloquent au temps de Frédérick et de Mélingue ; il parle argot maintenant ; Lagardère et Marguerite de Bourgogne sont remplacés par Zéphyrine et la Limace. Le « scribisme » sévit encore : situations embrouillées, sentiments faux, vaines agitations de poupées et de fantoches, toute cette vieille mécanique encombre plus d'une pièce moderne, et le public n'en paraît pas dégoûté. Faut-il s'étonner que

Banville reste méconnu lorsque la nouvelle aurore qu'il saluait n'est pas encore levée, lorsque l'aube ne pâlit même pas l'horizon ?

Ses dernières œuvres, il faut bien l'avouer aussi, ont nui à sa gloire : il fut une victime du journal, il dut produire trop et trop vite, subir les exigences de la clientèle, célébrer ce qui ne lui plaisait peut-être guère, et, souvent, parler sur des riens. Il fournissait ainsi des armes contre lui-même et, cependant, il ne daignait pas repousser les attaques, ni réfuter les critiques en opposant aux théories étranges qu'on lui prêtait sa véritable profession de foi. Il prenait même plaisir à braver les censeurs : lorsqu'on trouvait ses rimes trop riches, il jetait, pour toute réponse, un peu plus d'or par les fenêtres. Sans doute il y avait beaucoup de mépris dans cette indifférence ; mais il y avait aussi, quelque extraordinaire que cela puisse paraître d'abord, beaucoup de modestie. S'il n'a voulu s'enorgueillir que de ses rimes correctes et rares, s'il s'est vanté seulement d'être un bon ouvrier, ce n'est pas qu'à ses yeux l'œuvre poétique se borne à cela ; mais il estimait que le poète n'a pas le droit d'être fier des autres qualités : tout artiste est un inspiré ; Sainte-Beuve avait tort de critiquer ce vers :

Sculpteur, cherche avec soin en attendant l'*extase,*

car l'artiste est vraiment ravi en esprit, comme le prophète [1] : si l'un ou l'autre est fier d'avoir le « don », il n'est qu'un sot, et d'ailleurs l'esprit de Celui qui veut qu'on soit humble de cœur se retire bientôt de lui.

Cette espèce de mysticisme littéraire interdit au poète les théories, les systèmes, les dissertations esthétiques. La poésie ne peut être enseignée ; tout au plus l'aîné peut-il dire à ses cadets : « Mettez-vous, si possible, en état de grâce : soyez purs, compatissants, désintéressés, joyeux. Sachez votre métier, connaissez tous les mots, tous les rythmes, toutes les légendes, tous les mythes et toutes les

1. Il faut espérer qu'un jour la preuve matérielle de ce que j'avance ici sera produite, car elle existe. Un collectionneur milanais, M. Henry Prior, a bien voulu me communiquer le manuscrit d'un article de Banville, inédit je crois, sur le *Cantique des cantiques* de Renan : nulle part, à ma connaissance, il n'a si nettement rapproché le poète du *vates*, ni si clairement fait comprendre que son rôle propre est de mettre en œuvre, avec une scrupuleuse exactitude, ce que lui dicte une puissance surnaturelle. Si cet article était publié, comme il le mérite, beaucoup remercieraient sans nul doute, comme je dois le faire pour mon propre compte, l'heureux possesseur de cette pièce, importante et curieuse entre toutes.

œuvres qui peuvent fournir de belles images et de beaux symboles. » Mais, avec des conseils aussi généraux, on ne fonde pas une école, on ne donne aucune formule, on n'est sacré « maître » par personne. Malheureusement, nous avons conservé en France une tendresse excessive pour Boileau et tous les législateurs qui tour à tour ont prétendu descendre du Parnasse avec les vraies tables et le Décalogue définitif. Nous comprenons si mal qu'un écrivain prêche seulement d'exemple, que nous en faisons, à la première occasion, un théoricien malgré lui. C'est ainsi que le *Petit Traité*, ce modeste livre scolaire, a été considéré comme le manifeste, comme l'évangile de la rime riche et de la poésie vide. A vrai dire, le critique du Pouvoir et du National eut bien souvent l'occasion de faire des « déclarations de principes », mais non d'exposer sa doctrine d'une manière systématique et suivie ; il faut recueillir patiemment des indications éparses dans les feuilletons, qu'on ne trouve pas sans peine, et dans les *Contes*, où l'on ne songe pas toujours à les chercher. Il faut surtout regarder forger ce forgeron, qui aimait mieux prendre le marteau que de faire de beaux discours. Mais lorsqu'on l'examine et l'écoute avec attention, lorsqu'on se rappelle ce qu'il doit à ses origines et à son éducation, qu'on tient compte des circonstances littéraires et politiques au milieu desquelles ses œuvres parurent, qu'on veut bien deviner sa pensée et chercher l'idée sous le symbole, on s'aperçoit que son œuvre fut personnelle, sérieuse, et ne fut pas stérile ; qu'il ne fut pas seulement un attardé ni un copiste, mais qu'il fraya des sentiers nouveaux, et que la poésie contemporaine lui doit peut-être plus qu'elle ne pense.

Banville a souvent fait allusion dans ses vers à ses origines bourbonnaises, mais il rappelait aussi volontiers qu'il avait dans les veines du sang normand. Peut-être tient-il de ses ancêtres du Cotentin ce sens critique et réaliste qui ne s'en laisse pas imposer facilement par les mots ? Parmi les contemporains du poète, ce seront précisément deux Normands qui dénonceront le danger des niaiseries sentimentales nées du romantisme et les dessous malpropres des vertus bourgeoises et provinciales ; et, jadis, c'était déjà un Normand, comme Flaubert et Maupassant, qui avait crevé, à grands coups de boutoir, les métaphores ampoulées de la Pléiade finissante. Dussent les mânes du poète s'irriter d'un pareil rapprochement, les critiques adressées aux figures *indessinables* de nos représentants me font penser au tyran des mots et des syllabes

déclarant qu'il n'avait pas vu la France changer de place. N'y a-t-il là qu'une coïncidence ? Elle est au moins curieuse. De même, en parcourant cette œuvre où se rencontrent des souvenirs de l'antiquité grecque et latine, de Ronsard, de Racine, de Molière, de Perrault, des romantiques, de Heine, de Shakespeare, on songe à ce que dit Michelet de l'homme du centre :

Son génie propre est précisément dans ce que les étrangers, les provinciaux même, appellent insignifiance et indifférence, et qu'on doit plutôt nommer une aptitude, une capacité, une réceptivité universelle. Le caractère du centre de la France est de ne présenter aucune des originalités provinciales, de participer à toutes et de rester neutre, d'emprunter à chacun tout ce qui n'exclut pas les autres, de former le lien, l'intermédiaire entre toutes, au point que chacune puisse à volonté reconnaître en lui sa parenté avec tout le reste [1].

Quelle a été en effet l'attitude de Banville à l'égard des premiers romantiques, ses maîtres immédiats ? Il est frappé, comme Vigny, de l'isolement de l'artiste au milieu d'une société de marchands, et, comme lui encore, il ne voit de vraie grandeur que dans le renoncement. Mais tandis que Vigny ne croit plus et veut opposer le dédain

Au silence éternel de la divinité,

Banville a conservé la foi, comme Lamartine, une foi confiante, optimiste, vaguement mystique, un christianisme fort mêlé d'ailleurs de panthéisme. Comme chez Musset, l'amour tient une large place dans cette œuvre, un amour douloureux, tourmenté par la jalousie et le mensonge, comme celui qui inspira les *Nuits ;* mais cet amour, Banville ne l'a pas éprouvé ; tout au moins il n'a pas voulu nous émouvoir au récit de ses propres souffrances, estimant sans doute, comme Gautier, qu'il ne fallait pas « faire de son cœur métier et marchandise ».Dans l'enfant Eros, le plus ancien de tous les Dieux, il a reconnu le tourmenteur et le régénérateur de l'humanité, celui qui dompte, abaisse, avilit les héros, et qui pourtant donne aux mortels « le courroux sacré qui fait les Dieux » ; dans la Femme, objet du Désir, instrument et victime du Dieu, il a reconnu à la fois Eloa et Dalila : en fidèle disciple de Victor Hugo, il s'est efforcé de

1. Michelet, *Introduction à l'Histoire universelle*, 2e édit., Paris, Hachette, 1834, p. 75.

montrer partout cette antithèse, dans les mythes, dans l'histoire, dans la vie moderne. Comme le poète des *Contemplations* et des *Châtiments*, il a cru à l'utilité sociale de l'art et de la poésie ; mais, au lieu de faire le tribun et le prophète, il s'est borné plus modestement à donner l'exemple du travail probe et consciencieux ; il a voulu ne livrer au public que des vers ciselés avec soin, d'une facture nette et précise comme ceux de Gautier ; cependant, après Sainte-Beuve, il a compris le charme des tons neutres, des grisailles et des lignes estompées. En lui se retrouve quelque chose de chacun des grands poètes de l'âge précédent.

Sa famille et l'éducation qu'il y reçut ne contribuèrent-elles pas également à développer en lui cet esprit de mesure et de juste équilibre, grâce auquel peuvent être conciliées des qualités en apparence contradictoires ? Né dans une province où la vie était facile, fils d'une famille aisée, sinon riche, il eut une enfance heureuse, il ignora l'amertume des débuts difficiles, et, s'il connut parfois la gêne, il est peu probable qu'il ait jamais connu la vraie misère. Elevé dans un milieu joyeux qui ne dédaignait ni le rire ni la fantaisie, il put y voir cependant des figures plus graves et presque tristes : son père et sa grand'mère Huet. Si vraiment il avait, comme il le prétend, reçu de son arrière-grand-père, le petit homme rouge des *Souvenirs*, le goût de la mystification funambulesque, il n'y a pas de raison pour ne pas admettre qu'il tenait de lui — et de tous ses ancêtres — autre chose encore : Etienne Denozier et son gendre Huet n'avaient pas été des spectateurs hostiles ni même passifs de la Révolution ; tous deux, Huet surtout, avaient payé de leur personne : le grand-père du poète semble avoir été de ces honnêtes gens convaincus, énergiques, mais clairvoyants et modérés, de ces hommes sûrs qu'on est bien aise de trouver dans les circonstances difficiles, quitte à les oublier une fois le danger passé. A la vérité, Banville n'avait pu le connaître ; mais il est peu probable qu'il n'en ait pas entendu parler souvent ; dans tous les cas, il avait vu, de ses propres yeux, son père sacrifier sa place à ses opinions républicaines ; et pourtant les Banville avaient été presque ruinés par la Révolution ! Somme toute, les hôtes de la maison de la rue de Bourgogne étaient gens de convictions fermes et désintéressées ; ils ne se contentaient pas de fêter les perdreaux et les carpes des Coquats, ils savaient combattre pour une cause, et non pas seulement, comme tant d'autres, aux heures où le dévouement rapporte.

Quel dommage que Banville ne nous ait conté, sur ses années de collège, que trois ou quatre anecdotes suspectes ! Il nous est impossible de savoir ce que l'éducation scolaire put bien ajouter aux enseignements de cette famille. A voir son intelligente admiration pour les classiques et pour l'antiquité, on est porté à croire qu'il eut, parmi ses maîtres, de vrais lettrés, pour ne pas dire de vrais artistes, et qu'il sortit du lycée déjà prévenu contre certains excès et certaines injustices du romantisme. Mais on voudrait en savoir davantage, on voudrait pouvoir dire dans quelle mesure la culture classique contribua, elle aussi, à former cet esprit modéré, tolérant, accueillant, ouvert aux beautés les plus diverses, ennemi seulement des exclusions, des dogmes et des formules, qui se montre déjà dans *les Cariatides*, malgré l'inexpérience et les maladresses des dix-neuf ans. Si cette regrettable lacune pouvait être comblée, nous comprendrions sans doute mieux encore sa conduite dans les années qui suivirent. Actuellement, ne sachant pas au juste dans quelles dispositions particulières se trouvait Banville, nous devons nous contenter de noter ceci : la jeunesse littéraire de 1840, pleine d'ailleurs de respect pour la génération précédente, aspirait néanmoins à une rénovation. D'abord ses aînés lui avaient inspiré l'horreur des copistes et donné l'exemple de la révolte contre les traditions étroites et les principes intransigeants, œuvres des pédants plutôt que des artistes. Puis l'éclipse même du soleil romantique vers 1840 pouvait lui donner à réfléchir : l'échec des *Burgraves* fut à la fois la justification de l'école et la justification de ses adversaires : il prouvait qu'il y a beaucoup de vrai dans le mythe de Chatterton, que la masse du public est aveugle et sourde, qu'elle n'a aucune sympathie pour quiconque lui est supérieur et ose le faire sentir, pour quiconque la dérange dans ses préjugés et ses habitudes ; mais la rhétorique, l'enflure, le procédé, la fausseté des sentiments outrés, tout ce que les classiques intransigeants reprochaient à leurs ennemis, tout cela n'était pas complètement inventé, il fallait bien le reconnaître. De plus ces défauts risquaient fort de devenir chaque jour plus choquants et plus ridicules : l'art romantique étant de ceux qui prêtent le plus au pastiche et à la contrefaçon, on pouvait prévoir que bientôt pulluleraient de faux Hugo, de faux Musset, qui posséderaient tous les défauts des vrais, moins le génie. Il importait de jeter par dessus bord toute la mauvaise pacotille dont le poids

aurait causé le naufrage, créer un art nouveau qui continuerait le romantisme sans commettre ses fautes.

Tout le monde était d'accord sur un seul point : il fallait témoigner une hostilité irréductible à la société bourgeoise, « boutiquière et maltôtière » de Louis-Philippe. Mais comment ? Les aînés donnaient deux exemples opposés : Hugo se lançait résolument dans la bataille politique, George Sand venait de publier *le Compagnon du tour de France ;* au contraire, d'autres se retiraient dans leur tour d'ivoire et cherchaient, comme Gautier, la consolation dans la pratique amoureuse et fervente de leur métier. Mais ni l'une ni l'autre de ces deux attitudes ne pouvait satisfaire complètement Banville : la littérature militante n'était pas son fait ; les violences, les injustices, les parti-pris de la lutte lui répugnaient et les littérateurs qu'il voyait passer au socialisme lui paraissaient admirer un peu trop le peuple. Malgré tout le respect qu'il éprouvait pour une femme de talent, il trouvait George Sand un peu ridicule lorsque

> ... elle proclamait les vers de M. Ch. Poncy, ouvrier maçon, bien supérieurs aux vers des *Orientales*.

Il semble d'ailleurs qu'il y ait eu entre les réformateurs et les lettrés un désaccord bien explicable, mais d'autant plus déplorable qu'il n'a pas entièrement cessé : lorsque la bourgeoisie aisée et cultivée se soulevait contre la royauté, les écrivains, nés pour la plupart dans ses rangs, pouvaient la comprendre et s'en faire comprendre, la servir utilement et être payés de retour ; mais les jeunes gens qui assistèrent à la naissance du « quatrième Etat » étaient eux-mêmes des bourgeois par leurs origines et leur éducation. Quelles qu'aient été leur générosité, leur sincère et profonde pitié pour l'ouvrier misérable, ignorant et fruste, il y avait en lui trop de défauts qui les choquaient. De son côté, l'ouvrier ne pouvait s'occuper que d'améliorer sa situation matérielle ; totalement étranger à l'art et à la littérature, pouvait-il ne pas regarder avec défiance les jeunes aristocrates qui ne représentaient à ses yeux que des inutiles ? Parmi nos socialistes modernes — je dis les plus sincères, les plus généreux et les plus cultivés — est-il bien certain que tous accordent un rôle, dans la société de leurs rêves, à l'art, à la poésie ? Je n'en suis pas absolument sûr. Si donc le malentendu persiste encore dans les circonstances infiniment plus favorables où nous sommes, que devait-il être sous Louis-Philippe ! Certes, Banville n'avait

pour le peuple aucun mépris ; il ne lui reconnaissait pas seulement une certaine beauté physique, plus vigoureuse, plus vraie que l'artificielle et mièvre beauté de l'aristocratie ; il lui reconnaissait encore la générosité, l'héroïsme, et comme un instinct qui, dans certaines circonstances, deviendrait une espèce d'intelligence artistique. Mais, actuellement, pouvait-il rien pour lui ? l'artiste pouvait-il se faire comprendre du peuple en restant artiste ? Il fallait attendre le moment où les deux frères, élevés en des pays différents, parleraient la même langue.

Mais cette abstention ne pesait-elle pas à Banville ? Si le socialisme de George Sand lui paraissait une erreur énorme, l'exemple de son maître, de son dieu, ne lui donnait-il pas à réfléchir ? D'autre part aurait-il été impunément le fils et le petit-fils d'hommes qui avaient, à l'occasion, payé de leur personne ? Nourri dans le respect et l'admiration de la Révolution, il aurait tourné le dos avec indifférence à l'autre révolution qui se préparait sous ses yeux ? Puis ce n'est pas à vingt ans qu'on renonce à l'action ; à la rigueur, celui qui a été très malheureux, que la vie a brisé avant qu'il ait eu le temps de vivre, on comprend qu'il se replie et qu'il se retire du monde ; mais ce n'était pas le cas de Banville : pour lui la retraite, le dédain de la vie en pleine jeunesse eût été une affectation, une « pose » ; lui qui renonça de fort bonne heure à jouer les amoureux désespérés, genre Musset, n'aurait-il pas compris le ridicule d'un pessimisme boudeur, désabusé de tout sans avoir rien connu ? D'ailleurs la batailleuse préface des *Cariatides* et des poèmes comme le *Songe d'hiver*, le *Stigmate*, *Ceux qui meurent et ceux qui combattent* n'étaient pas d'un homme qui veut renoncer à l'action ; la Revue indépendante avait eu quelque raison d'espérer qu'un nouvel allié lui arrivait. Sans doute, plus tard, le poète des *Odelettes* s'est contenté, comme disait dédaigneusement Louis Ulbach, de ciseler des épingles de cravate pour les délicats ; mais à quel moment ? En plein empire autoritaire, lorsqu'il fallait ou célébrer le pouvoir ou se taire, et lorsque, d'ailleurs, le culte désintéressé de l'art pour l'art suffisait à conduire en police correctionnelle. Mais, si l'on excepte ces trop mauvais jours, Banville voulut et crut agir dans la mesure où les circonstances le lui permettaient.

Puisque l'ennemi c'était le bourgeois, ne pouvait-on s'attaquer directement à lui ? Il se peut qu'au début le bourgeois ait seulement

représenté, à ses yeux, l'anti-romantique ; mais il était facile de voir que pour siffler Hugo et applaudir Scribe, il fallait avoir l'esprit et le cœur faits d'une certaine façon : de la satire littéraire à la satire morale il y avait quelques pas à peine, et il y en avait moins encore de la satire morale à la satire sociale : comment les sottises et les vices d'une classe pourraient-elles ne pas vicier la société tout entière, quand cette classe est la maîtresse, quand elle a le pouvoir et l'argent ? De là l'ode funambulesque, où tour à tour sont étrillés les ennemis de Balzac, la fausse gloire de Scribe, la fausse générosité de Véron, les marchandes de faux amour et les faux hommes sérieux qui les entretiennent. Satire plus bouffonne que profonde, certes ! Mais les sots, les charlatans, les pharisiens méritent-ils qu'on les prenne au tragique ? Pouvait-on oser davantage dans les premières années de l'empire ? Lorsqu'en 1868, pour fuir devant la tempête, le gouvernement feignit au moins un peu de libéralisme, Banville n'en a-t-il pas profité, et la polémique des *Occidentales* n'est-elle pas plus sérieuse que celle des *Odes funambulesques ?* Dans les dernières années, lorsque l'écrivain, libre en théorie, était cependant asservi encore aux exigences d'un journal bourgeois, la satire ne reste-t-elle pas encore bien amère parfois et bien violente, et les griefs d'ordre social n'y tiennent-ils pas plus de place que les griefs purement littéraires ? Il se peut que Banville n'ait pas eu le tempérament d'un satirique vigoureux, mais il faut reconnaître qu'il eut toujours à lutter contre des circonstances défavorables : les journaux où il aurait eu son franc-parler n'étaient pas libres, et quand la presse fut libre il ne put profiter qu'à demi de cette liberté, parce que le journal était devenu une affaire.

Mais la satire est œuvre négative et le véritable artiste ne saurait se borner à n'être qu'un démolisseur. Il faut que le poète agisse et soit vraiment le créateur. Que faire en un temps d'incertitude, de découragement et de vulgarité ? Consoler et relever ceux qui souffrent et ceux qui tombent. Tout d'abord le poète ne voit qu'un misérable : l'artiste ; l'exil éternel du génie sur la terre, c'est presque un dogme romantique. Peu à peu sa vue s'étend plus loin : il voit d'autres hommes plus malheureux, il aperçoit chez tous le duel de l'ange et de la bête, il assiste à l'éternelle tragédie de l'amour, tantôt horrible et tantôt grotesque comme un drame de Shakespeare. Plus loin encore, à mesure qu'il connaît mieux la vie, il découvre ceux et celles que la misère condamne au vice : les

malheureux qui s'empoisonnent parce qu'ils n'ont pas le moyen de boire ni de manger autre chose que des « ordures », les jolies filles « qui ne sont pas assez riches pour être vertueuses » et qui sont vouées à l'enfer décrit par Marcelle Rabe. Parti d'un égoïsme un peu conventionnel, Banville terminera son œuvre sur un accent profond de pitié universelle ; il sera vraiment la voix

De tout ce qui n'a pas de larmes à pleurer.

Mais comment consoler les souffrances humaines ? Par le spectacle de la beauté physique et de la grandeur morale.

La beauté, Banville l'a montrée partout où l'on pourrait la rencontrer : dans les légendes hellènes, dans notre moyen âge, dans les plantureuses carnations de Rubens, dans les gris fins et mélancoliques de Watteau, dans le dessin correct d'Ingres ; chez le modèle qui pose nue dans l'atelier, chez la pauvresse en haillons, chez la patricienne en robe de velours. Autant, sinon plus, que la beauté, il a voulu honorer le sacrifice, le dévouement à un idéal, même modeste, l'abnégation sous toutes ses formes, même ridicules. De là deux sortes de poèmes : d'abord des tableaux de toutes tailles et de tous caractères, depuis la fresque rougeoyante de l'*Exil des Dieux* jusqu'au croquis de la rue ; ensuite des éloges, des hymnes à la gloire des héros, à la gloire de tous ceux qui sont morts en combattant. Mais ces héros ont souffert ? Bien plus, ils ont été des hommes, infirmes et faillibles comme les autres. Faudra-t-il donc rappeler leurs misères, leurs souffrances, leurs faiblesses même ? Sans doute, mais ces souvenirs seront ennoblis, idéalisés par la poésie : ils cesseront d'être vulgaires et bas, parce qu'ils deviendront des symboles de la vie humaine, mélange mystérieux de grandeur et de petitesse ; ils cesseront d'être affligeants, parce qu'ils seront évoqués au milieu d'un décor d'images gracieuses ou somptueuses ; ils cesseront d'être désespérants, parce que le poème se terminera sur une vision de joie et d'immortalité. Ainsi les sujets les plus douloureux pourront émouvoir et laisser dans l'âme du lecteur une impression noble, belle et consolante.

Une autre souffrance, plus insupportable peut-être à l'homme que ses propres douleurs, c'est de voir la nature indifférente à ses larmes. Vigny l'avait déjà dit, et Leconte de Lisle allait le redire : Banville demande aux dieux hellènes le soulagement de cette souffrance-là. Non seulement ils sont beaux, non seulement ils symbo-

lisent noblement des choses terribles ou hideuses, mais, par eux, la nature devient la sœur de l'humanité. Les mortels ne sont plus abandonnés dans l'impassible immensité : les Olympiens sont partout autour d'eux ; tout est vivant, tout est triste ou joyeux, et le soleil dévorant de midi est un jeune Dieu superbe, monté sur un quadrige d'or. Aussi les Dieux apparaissent-ils chez Banville sous deux aspects bien différents, tantôt plus beaux, tantôt plus grands, selon qu'il considère leur valeur plastique ou leur signification symbolique. Lorsqu'il demande seulement à la légende de magnifiques sujets de tableaux, il est en réalité plus près des poètes de la Renaissance, des peintres vénitiens, ou même de Rubens, que d'Homère et de Praxitèle. Il est essentiellement coloriste, et, s'il apprécie Ingres et Watteau, s'il sait peindre lui-même, à l'occasion en demi-teintes et en grisaille, il préfère en général les coloris ardents, les pourpres et les ors. Puis, ce qu'il aime surtout, c'est la beauté vivante ; aussi ses Dieux et ses Déesses sont-ils vraiment de chair, et leur sang, pour être fait d'ambroisie, n'en est pas moins rouge comme du sang d'homme. C'est ce qui a fait dire sans doute que son Olympe était un Olympe de salle des fêtes [1] ; mais le mot est plus amusant que juste : on ne saurait oublier de la sorte les poèmes où les Dieux redeviennent des symboles naturalistes et reprennent leurs proportions surhumaines. Olympe de salle des fêtes, l'Eros captif et la Dioné des *Exilés ?* Olympe de salle des fêtes, les trois déesses du *Jugement de Pâris* qui passent dans le ciel pareilles à la foudre, aux yeux des mortels épouvantés ? Non, certes ! les Dieux ne sont plus ici des êtres vivants, de belles créatures humaines, mais les êtres gigantesques, mystérieux, terribles, et pourtant bons, qui peuplent le monde. Ce seraient plutôt les Dieux d'Hésiode que les Dieux d'Homère, mais ce sont surtout les Dieux que retrouvait alors, pour ainsi dire, Louis Ménard, et que les arts plastiques seraient peut-être impuissants à représenter.

Cette intelligente admiration pour les divinités de la Grèce a fait dire que Banville avait été un poète païen ; on s'est étonné ensuite qu'il ait été dans sa vie un catholique pratiquant, comme s'il n'avait pas, dans une strophe des *Occidentales*, réprouvé hautement l'œuvre, impie et blasphématoire à ses yeux, de Renan ! Il est trop facile de signaler simplement cette contradiction comme une preuve

1. Anatole France, *Vie littéraire*, t. IV, p. 236.

d'illogisme, d'inconséquence, de légèreté d'esprit. Mais il est impossible de croire que Banville n'ait jamais essayé de concilier son inspiration et sa foi : il a trop souvent réuni dans la même page, dans la même phrase, les déesses de l'Olympe avec la Vierge et le Christ, pour n'avoir pas vu la difficulté. Il s'est demandé probablement si le chrétien pouvait laisser chanter par l'artiste des dieux païens ; et s'il s'est posé la question, comment a-t-il pu la résoudre pour que sa conscience de catholique restât en repos ? Il l'explique lui-même dans le *Salon* de 1861, où il oppose les Olympiens, poétiques ou sublimes créations de l'esprit humain, au *vrai Dieu* de l'Evangile. S'il aime leurs formes sculpturales, leurs chairs de lumière, leur force invincible et rythmique, où rien ne trahit l'effort et la douleur ; s'il aperçoit, sous ces noms harmonieux, bien faits pour réjouir l'oreille d'un poète, toute la vie, tous les drames de la nature exprimés en d'ingénieux ou d'éclatants symboles, tout cela reste pourtant, à ses yeux, purement humain : ce qu'il admire dans cet Olympe, c'est la force merveilleuse de l'être infirme dont la pensée pouvait s'élever à concevoir un pareil idéal de Beauté, pouvait entrer en communion avec cet immense univers, dans lequel il n'est qu'un atome imperceptible. Il admirait, lui aussi, le roseau pensant ; il voyait dans les imaginations, dans la fantaisie, dans les erreurs même de l'homme adorant ses propres créations, la marque évidente de son origine divine. Il semble même avoir vu dans les mythes hellènes comme une première vision, encore incertaine, mais déjà presque complète, d'un idéal moral qu'il n'était pas donné à l'homme de connaître seul, mais que devait lui révéler l'Evangile. Il éprouve une sympathie non équivoque pour les Dieux souffrants et compatissants : Héraclès, Prométhée, Dionysos, non pas le Dieu triomphant qui revient des Indes, mais le Dieu de la grappe mûre, qui meurt pour nous et renaît en nous, et dont le sang généreux est un principe de vie. Les souffrances et le sacrifice d'un être supérieur payant le soulagement d'une misère terrestre, voilà surtout ce qu'il admire dans ces vieilles légendes ; il semble que, pour lui, les Grecs aient soupçonné la Passion et la Rédemption, qu'ils aient été non seulement de grands artistes, mais, pour ainsi dire, des chrétiens avant la lettre, car ils approchèrent la vérité d'aussi près que pouvait le faire l'esprit humain livré à sa propre faiblesse.

Pourquoi Banville ne s'est-il donc jamais inspiré de l'Ecriture

comme d'Homère et d'Hésiode ? Il a bien fait, à la vérité, quelques tableaux religieux, mais on y retrouve, un peu trop peut-être, la manière mythologique : l'archange descendant pour essuyer l'épée de Roland rappelle tout à fait les Dieux qui viennent se mêler aux combattants grecs et troyens ; au début de la *Fournaise,* l'apparition de l'Enfant Jésus couronné d'épines, est traitée à la manière d'un mythe : elle ne rappelle que de bien loin un épisode authentique de la vie du Christ. Je croirais volontiers que Banville s'est interdit les sujets religieux par scrupule religieux : il estimait apparemment que le domaine de la religion est bien nettement séparé du domaine de la poésie ; que, si le chrétien ne doit pas faire parade de sa prière, encore moins doit-il faire de sa foi matière à « copie »; que le poète, ayant besoin de liberté, ne peut toucher à ces dogmes qu'on ne doit ni discuter, ni modifier, ni même interpréter à sa guise ; qu'enfin la religion, d'essence divine, n'a pas besoin des secours humains de l'art profane, et que l'artiste fait preuve d'orgueil — cessant à la fois d'être artiste et chrétien — s'il prétend servir Dieu autrement qu'en créant le beau. Mais ce culte même de la beauté, de la vie physique, de la joie des sens, n'est-il pas contraire à l'esprit chrétien ? S'il est permis de chanter les Dieux souffrants et vainqueurs du mal, sera-t-il permis de chanter aussi Chrysis Aphrodité, non pas même la Titane compatissante qui prédit à Zeus la fin de son règne et la venue du vrai Dieu de pardon et d'amour, mais bien la fécondité universelle, l'amour qui peuple le monde, la beauté charnelle qui inspire le désir ?

Sur ce point, Banville n'a pas eu plus de scrupules que les poètes et les artistes de la Renaissance. Il a même été constamment et violemment hostile à certaines formes de l'ascétisme, à la négation intransigeante de la matière. Que la faculté de renoncer aux joies terrestres et à soi-même, à la fortune, à la gloire, à l'amour, à la famille, soit la plus haute et la plus précieuse des facultés humaines, il l'accorde sans peine, il le répète à maintes reprises ; mais il s'insurge contre quiconque prétend conclure que la chair est méprisable, haïssable, qu'elle est œuvre de péché et de perdition ; dans la matière, même la plus déchue, il voit encore la marque adorable de l'ouvrier divin. L'art a précisément pour mission de rendre plus visible le caractère céleste de la créature ; aussi Banville a-t-il protesté toute sa vie contre ceux qui veulent supprimer l'art comme irréligieux, ou l'obliger à ne peindre que les martyrs émaciés

et les ascètes cadavériques. S'il pleure sur les Dieux chassés de l'Olympe « comme des loups » par l'empereur Constance, c'est sans doute qu'il pense à la fureur iconoclaste des premiers siècles chrétiens, incapables de respecter l'œuvre d'art en jetant bas l'idole ; quant à la sculpture du moyen âge, il la considère comme une horrible négation, presque un sacrilège.

Mais cette haine de la matière est faite de la peur du démon et de la damnation : Banville a-t-il cru au diable et à l'enfer ? Le diable figure dans ses œuvres aussi souvent, au moins, que les anges, mais il y joue toujours un rôle ridicule. Beaucoup plus bête que méchant, il ne ressemble guère au féroce tourmenteur sculpté sur nos cathédrales. L'homme qui plaisante ainsi, croyait-il vraiment à l'éternité des supplices réservés aux pécheurs ? Je me demande s'il ne se révoltait pas contre « l'idée judaïque d'un dieu implacable », et s'il n'était pas tenté de dire parfois avec son maître :

Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel.

A tout le moins, si la foi catholique lui faisait un devoir strict d'y croire, j'imagine qu'il n'acceptait pas sans peine cette obligation, pareil à la bonne religieuse de la *Fournaise*, qui ne peut pas croire qu'on ait martyrisé Jésus [F., 48]. Dans tous les cas il s'est volontairement abstenu de rappeler dans sa poésie autre chose que l'espoir de la rédemption et de l'éternité bienheureuse. C'est en cela que consiste son optimisme, et non pas, comme on l'a prétendu, dans l'ignorance du mal. De tous les poètes, dit M. Anatole France, il est peut-être

... celui qui a le moins songé à la nature des choses et à la condition des êtres. Fait d'une ignorance absolue des lois universelles, son optimisme était inaltérable et parfait. Pas un moment le goût amer de la vie et de la mort ne monta aux lèvres de ce gentil assembleur de paroles [1].

Rien n'est plus inexact ni plus injuste, et les admirateurs du poète protestèrent à bon droit contre l'article de la *Vie littéraire :*

Beaucoup de ceux qui n'ont pas eu la bienfaisante fortune de l'approcher et de le comprendre un peu, quelques autres aussi, se sont fait

1. A. France, *Vie littéraire*, IV, 233.

une opinion fausse de Banville. Parce qu'il avait élevé, comme une défense, un temple de sourire et d'apparente frivolité entre lui et les mauvaises comédies quotidiennes, qu'il s'obstina à ne jamais considérer comme réelles, on l'a pris quelquefois, de loin, pour un joueur de flûte impassible et inhumain. Or ce rimeur était un homme au cœur très ardent, à qui rien n'échappait, à qui ne manqua aucune horreur, aucune pitié généreuse, aucun enthousiasme dû [1].

Il y a, en effet, dans son œuvre, des pages tristes, amères, révoltées, et cette tristesse et cette colère sont celles d'un homme qui ne pleure pas seulement sur lui-même. Il a senti douloureusement la misère commune de l'humanité, mais il n'a pas voulu que les yeux humains s'arrêtassent indéfiniment sur ce spectacle ; il a cru que le vrai poète était celui qui avait foi dans un idéal supérieur et qui le faisait voir aux autres hommes pour les consoler.

Donc, pour lui comme pour Hugo, l'art est une élévation, l'art est religieux, l'art est un sacerdoce. Mais si l'artiste est un prêtre, il doit se rappeler, ce qu'oublie parfois Victor Hugo, qu'il est seulement le très humble serviteur de Dieu : il doit répéter chaque jour, en approchant de l'autel, *Domine, non sum dignus !* il doit savoir combien l'infirmité de sa nature humaine le tient éloigné de son idéal et combien il serait incapable de remplir son ministère si le secours divin lui manquait. De là sa haine contre la dévotion, quelle qu'elle soit, c'est-à-dire contre l'orgueil qui pousse quelques hommes à s'arroger des droits et une prétendue mission qui n'a rien à voir avec leur rôle véritable. Orgueilleux, le journaliste qui prétend décerner des brevets d'orthodoxie et morigéner ses frères en termes aussi peu fraternels que possible : Banville lui rappellera le conseil du Maître : « Ne jugez pas si vous ne voulez pas être jugés » ; orgueilleux, l'évêque qui se mêle de régenter l'Etat, fulmine contre les ministres et prétend diriger les élections académiques : Banville lui rappellera presque durement que le rôle du pasteur est de soigner ses brebis ; orgueilleux, le pontife même qui se proclame infaillible et prétend arrêter l'esprit humain dans les lisières du *Syllabus :* Banville n'hésitera pas à qualifier de la manière la plus sévère, la plus violente, le concile du Vatican. Le tort de tous ces catholiques, laïques, prêtres, ou même pontife, c'est de ne pas se contenter modestement de remplir la tâche assumée, c'est de s'ériger en

1. A. Remacle, Revue bleue, 10 décembre 1892.

souverains juges, de vouloir l'omnipotence, de n'être pas humbles de cœur : le rôle du chrétien, quel qu'il soit, c'est, pour Banville, de consoler et de relever, s'il le peut, les misérables ; libre à lui de savoir que la religion joue dans la société un rôle important (et même il doit le savoir), mais il ne peut travailler à la grande œuvre que par la pratique humble de la charité.

De même l'artiste doit se borner à faire scrupuleusement son travail d'ouvrier. Aimer l'art pour l'art, ce n'est pas seulement dédaigner l'argent ou le succès, ce n'est pas seulement une preuve de désintéressement, c'est une preuve d'humilité : c'est se refuser à croire que la science ou la vertu, que le vrai et le bien aient besoin, pour exister, du faible secours des sons et des couleurs, et ne puissent conquérir l'esprit ou le cœur qu'avec l'aide des sens. La science et la morale n'ont que faire des chansons, et le poète qui prétendrait les servir ressemblerait à ce pitre qui, pour aider le personnel de l'arène, le suit pas à pas, l'air affairé et les mains vides. Le rôle du poète, c'est d'exprimer les aspirations, les angoisses, les colères, et surtout les joies de l'humanité en un chant mélodieux, riche en images terribles ou splendides et si bien discipliné par les lois du mètre que rien n'y puisse être ajouté ou changé. Le poète écrit pour l'éternité, grave sur l'airain ce que balbutie tout homme qui passe ; nul n'est poète qu'au moment précis où il exprime une idée sous une forme parfaitement correcte et belle, définitive, absolue, éternelle. Détestable excuse de mauvais ouvrier que de dire : « Le fond vaut mieux que la forme ! » ; ce que vous avez dit ne méritera de subsister que si tous après vous, même les plus grands, renoncent à le dire mieux. Mais ce serait encore de l'orgueil que de prétendre réaliser par ses propres forces un tel prodige : la parole d'un mortel continuant à vivre à travers tous les siècles futurs ! Il n'est qu'un moyen d'atteindre quelquefois à de pareilles hauteurs : c'est de suivre docilement, en disciple pieux, les traces de ses devanciers ; c'est de ne pas vouloir chercher à travers les broussailles, lorsque Villon, Ronsard, La Fontaine, Racine, Hugo, nont ont tracé un chemin. De là le respect pour la tradition et pour les règles établies ; de là la timidité des tentatives, les nouveautés, même intéressantes, abandonnées au premier essai. De là aussi l'antipathie, un peu agressive parfois, que Banville éprouva contre les novateurs.

Et pourtant, sur combien de points ces novateurs et lui eussent-ils pu tomber d'accord ! M. Anatole France a déjà signalé fort

justement la parenté qui les unissait ; il écrivait, il y a quelque vingt ans, à propos de Jean Moréas :

J'ai, je crois, énuméré toutes les audaces du *Pèlerin passionné*, et, à tout prendre, il n'en est pas une seule qui n'ait été appelée et souhaitée et d'avance bénie par Banville... Les rêves, les désirs du plus chantant de nos poètes, les symbolistes ont essayé de le réaliser [1].

Et, à la page suivante, il citait deux strophes de Moréas qui rappellent singulièrement les *Stalactites*. A peu près à la même époque, M. Ch. Morice parlait de Banville avec une admiration émue ; d'autres, qui ne le nomment pas, subissent, inconsciemment peut-être, son influence, et marchent dans son ombre. J'ai déjà signalé la présence dans *les Exilés* de ternaires employés en véritables strophes, innovation dont M. de Souza fait honneur à Verlaine ; écoutons encore d'autres contemporains exposer leurs doctrines. Dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire*, au lendemain même de la mort de Banville, M. Saint-Pol-Roux-le-Magnifique écrivait à M. Jules Huret :

La Beauté étant la forme de Dieu, il appert que la chercher induit à chercher Dieu, que la montrer c'est le montrer. Et l'on trouve le Bien par le seul fait que l'on trouve la Beauté, en dehors de toute marotte didactique...

Le Poète a pour boussole son intuition. La Beauté, châtiée, qui rôde parmi l'imagination humaine, lui susurre sa nostalgie. Nous devons noter la qualité de cette nostalgie. La Beauté brisée ne retrouvera sa perfection qu'à travers son grand regret de la splendeur perdue [2].

Si du moins je comprends bien, ces principes du « magnificisme » rappellent à s'y méprendre la philosophie des *Exilés !* Mais que dire du livre où M. Vigié-Lecoq a voulu faire connaître au public les tendances générales et les principes essentiels de la poésie contemporaine [3] ! A chaque instant le souvenir de Banville se représente à l'esprit mieux que s'il était expressément nommé.

Ouvrons le livre à la première page :

Nous n'avons pas assez d'outrecuidance ou de naïveté pour nous croire charge d'âme et pour hasarder, d'un courage admirable, sous couleur de jugements littéraires, des leçons de morale.

1. *La Vie littéraire*, t. IV, p. 151 et 154.
2. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 148.
3. Vigié-Lecoq, *La Poésie contemporaine, 1884-1896*, 2e édit., Paris, *Mercure*, 1897.

Banville eût signé cette phrase qui rappelle à la modestie les faiseurs d'alexandrins boiteux mais moraux ; et il eût également approuvé cette définition du lyrisme :

La forme la plus parfaite de la poésie — la seule vraie peut-être pour les nations vieillies — c'est le lyrisme, qu'on peut définir en un sens très large : une généreuse révolte contre le médiocre, une envolée vers l'idéal [1].

Dès 1846, le poète des *Stalactites* emprunte des thèmes aux chansons populaires ; il rêvait alors de faire plus, puis abandonna le recueil projeté pour n'y revenir qu'un instant à la fin de sa vie : l'idée est reprise par M. Viélé-Griffin qui

... ressuscite la grâce d'une vieille chanson populaire en la replaçant au pays du rêve, dont elle est sortie :

Où est la Marguerite,
O gué, ô gué, ô gué !
Où est la Marguerite,
O gué, son chevalier ?

Elle est dans son château de fleurs et de charmilles,
— Ses yeux gris sont perdus aux brumes du lointain,
Doucement triste du rêve des jeunes filles,
Blonde dans le matin [2].

On a vu comment Banville transfigurait les mythes grecs. Que faut-il donc penser de ce reproche adressé par M. Viélé-Griffin à Jean Moréas :

L'école romane... continue la tradition de la poésie érudite, celle des humanistes, de ceux qui ont le goût et la curiosité de l'antique sans avoir toujours le génie créateur qui permet de s'en affranchir après s'en être inspiré...

Le décor antique, oui, mais pour des idées nouvelles ; les vieilles légendes, oui, mais pour en dégager tout ce que la naïveté des primitifs n'y avait point vu [3].

N'est-ce pas là précisément la poétique des *Exilés* et du *Forgeron ?*

Le livre de M. Vigié-Lecoq a consacré tout un chapitre à

1. Vigié-Lecoq, *op. cit.*, p. 4.
2. *Ibid.*, p. 17 ; cf. p. 88 et 221.
3. *Ibid.* p. 58.

l'amour dans la poésie contemporaine : on y trouve le jugement suivant sur la femme :

C'est l'inconsciente qui triomphe par sa faiblesse, ignore le remords, pousse au crime, étouffe le génie. Tête vide et cœur léger, elle n'a qu'un rôle possible ici-bas : donner le divin spectacle de la beauté, être avec la fleur le grand luxe de la nature [1].

Qu'est cela ? La conclusion des *Contes pour les femmes ?* Point !

C'est à peu près la théorie que l'on peut dégager du poème *l'Homme et la Sirène,* d'Henri de Régnier.

De même Banville, avant M. Viélé-Griffin, avait déjà considéré la femme

... comme l'initiatrice par excellence et la grande metteuse en œuvre des vertus viriles, car l'amour, plus qu'aucun autre sentiment, excite les énergies de l'âme [2].

Enfin, pour qui prétendent écrire les poètes modernes ?

Ils écrivent pour ceux qui trouvent l'existence chose morose et trop souvent grotesque, qui laissent les pauvretés de l'optimisme aux niais et aux égoïstes incurables ; pour ceux qui sentent la douleur de vivre mais cherchent des remèdes à l'humaine misère ; pour ceux enfin dont l'âme, lassée des vanités sociales, est toujours prête à s'envoler

Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Ceux-là les poètes les emportent bien loin dans la subtile atmosphère du pays bleu, et quand ils les laissent retomber, hélas ! aux mesquineries de tous les jours, ils leur ont inspiré du moins le désir de marcher les yeux levés, prêts à refaire seuls le magique voyage [3].

Par quoi peuvent-ils distraire de son ennui et de sa tristesse l'homme digne de les comprendre ? Par le spectacle de la Beauté :

Ces aspects des beautés naturelles et leur âme intérieure reposent des mesquineries quotidiennes, enseignent à l'homme la vanité des ambitions, la puérilité des jeux politiques, des luttes pour les honneurs, et lui apprennent à réserver ses forces et ses instincts pour ce qui vaut, pour ce qui le fait participer vraiment à l'universelle Beauté [4].

1. Vigié-Lecoq, *op. cit.*, p. 95.
2. *Ibid.*, p. 93.
3. *Ibid.*, p. 137.
4. *Ibid.*, p. 65.

Montrer la Beauté ne consiste pas à décrire la réalité, mais à la transfigurer, à l'idéaliser :

> Les paysages qui ne sont « situés » ni dans le temps, ni dans l'espace, sont vrais d'une vérité plus générale que les descriptions à jamais immobilisées par un pittoresque trop précis et, tôt ou tard, trouvées en défaut par la science ou l'érudition [1].

et ailleurs :

> Le poète symboliste, affranchi de l'objet, recrée le monde à sa fantaisie, mais lui-même n'existe que dans les traits généraux communs à toute l'humanité. Le reste, accident, contingence, ne vaut pas d'être connu [2].

Il n'est pas, je crois, nécessaire d'ajouter un seul mot pour montrer combien l'art des symbolistes doit à celui de Banville.

Où donc est le désaccord ? Sur la question de la rime, uniquement. Les symbolistes professent la même haine que Verlaine pour « ce joujou d'un sou » et parlent volontiers des « excès funambulesques de Banville et de son groupe » [3] ; seulement ils font honneur au poète de *Sagesse* d'innovations comme les successions de rimes masculines ou de rimes féminines, oubliant qu'*Erinna* est de 1861 et que les *Stalactites* furent composées lorsque Verlaine était au maillot. C'est grâce à Verlaine, paraît-il, que « la poésie devient musicale après avoir été plastique » [4]. — Il se peut, mais, en relisant *les Cariatides* et les *Odelettes*, il me vient des doutes.

Tout compte fait, je crois comprendre en quoi la poésie symboliste s'oppose au romantisme, à la poésie marmoréenne de Leconte de Lisle, aux émaux flamboyants, mais parfois un peu durs, de Heredia ; je vois moins bien en quoi elle s'oppose à Banville. M. Vigié-Lecoq a voulu prouver

> ... que les réformes des poètes d'aujourd'hui... sont moins des nouveautés dangereuses que le terme de l'évolution poétique qui commence avec le romantisme [5] ;

cette opinion renferme certainement une grande part de vérité,

1. Vigié-Lecoq, *op. cit.*, p. 64
2. *Ibid.*, p. 223.
3. *Ibid.*, p. 248.
4. *Ibid.*, p. 244.
5. *Ibid.*, p. 4.

mais je ne crois pas cependant que le symbolisme se rattache au romantisme par le Parnasse : le trait d'union, le chaînon intermédiaire, c'est le poète de la *Dernière Pensée*, du *Forgeron*, de *Florise*, qui est aussi un drame symboliste. Déjà M. Ch. Morice a déclaré que ce poète était l'intermédiaire entre Victor Hugo et les générations qui l'ont suivi : ce n'est pas là, ce me semble, l'exagération d'un admirateur enthousiaste, mais l'expression de la stricte vérité : ce dernier romantique a recueilli, mis en gerbe et transmis à ses successeurs le plus beau de la récolte faite par ses devanciers. Aussi bien la poésie de notre siècle ne peut-elle que s'honorer en le saluant comme un de ses précurseurs et en s'inspirant de son exemple, non pas servilement, mais avec la respectueuse indépendance qu'il témoignait à ses aînés. Non seulement Théodore de Banville fut un maître ouvrier, qui connut à merveille, comme Ronsard et comme La Fontaine, les ressources du vers français, mais il vaut encore par la pensée, ce prétendu « poète sans idées » ! Son œuvre, inégale, si l'on veut, — comme toute œuvre humaine un peu vaste — est, dans l'ensemble, haute et saine ; elle a des qualités bien françaises : l'idéalisme généreux et souriant, l'ironie mordante et légère, le clair bon sens ; et de toutes ces pages, de toutes ces strophes, de toutes ces comédies, où l'on aperçoit cependant bien des tristesses, on garde, le livre fermé, le souvenir d'un stoïcisme tendre, d'une philosophie consolante, joyeuse et virile.

Errata et Addenda

Je dois remercier ici mon collègue, M. Th. Renauld, professeur au lycée de Charleville, qui a bien voulu relire mon travail sur les bonnes feuilles, et M. Cadet de Gassicourt, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, qui m'a communiqué la note suivante sur les Gohier de Normandie et de Bretagne.

Page 4. — A défaut de renseignements plus précis que je n'ai pu obtenir, voici la liste des Gohier dont les armes sont décrites par d'Hozier :

Bretagne, I, p. 728, n° 36. — Jacques de Gohier, recteur de la paroisse de Domalain. — *D'azur à un chevron d'or accompagné de trois piques de même, deux en chef et une en pointe.*

Normandie ; Caen, p. 142, n° 89.— Pierre Gohier, écuyer, sieur de Lamberville. — *D'argent à un chevron de gueules surmonté d'un croissant de sable accompagné de trois fers de dard de même.*

Les mêmes armes sont attribuées à Anne du Lubois, veuve de Jean Gohier, écuyer, conseiller secrétaire du Roi, lieutenant civil et criminel au bailliage et siège présidial de Caen (*Ibid.*, p. 404, n° 305) et à Jean Gohier, écuyer, conseiller secrétaire du Roi, maison, couronne de France et de ses finances. (Paris, II, p. 511, n° 75.)

Normandie ; Caen, p. 359, n° 39. — Nicolas de Gohier, prêtre, curé de Saint-Pierre d'Entiermonde. — *D'azur à un chevron d'or, accompagné de trois fers de javelots de même, deux en chef et un en pointe.*

On remarquera que ces armoiries rappellent de fort près celle d'Olivier Gohier de Banville (cf. p. 7 et *infra*) ; en voici d'autres fort différentes mais qui ont été imposées à des personnes n'ayant pas déclaré leurs armes véritables :

NORMANDIE ; Caen, p. 611, n° 559. — Anne Carré, veuve de Pierre de Gohy [Gohier ?], écuyer, *s^r de Banville*. — *D'argent à un sautoir de sable chargé d'une rose d'or.*

BRETAGNE, II, p. 397, n° 149. — N... Gohier, notaire royal à Rennes. — *De pourpre semé de larmes d'or à une colombe d'argent.*

Ibid., p. 403, n° 213. — Thomas Gohier, arpenteur et priseur royal à Rennes. — *D'azur à un compas d'or ouvert en chevron, accompagné de trois clous d'argent, deux en chef et un en pointe, et une bordure componée d'or et de gueules.*

NORMANDIE ; Rouen, p. 877, n° 212. — N..., veuve de N... Gohier, bourgeois de Rouen. — *D'or à un pélican avec sa piété dans son aire d'or ensanglanté de gueules.*

Page 7, note 3. — Les armoiries figurées sur les lettres de noblesse d'Olivier Gohier de Banville et sur les *ex-libris* du poète sont : *d'azur au chevron d'argent, accompagné de trois fers de flèche de même, deux en chef et un en pointe.*

Page 47, au lieu de : *Phoebus sua semper apud me*, lire : *Phoebo sua semper apud me.*

Page 106, note 1, au lieu de : *maragdis,* lire : *smaragdis.*

Page 123, *au lieu de :* Il sont dans la salle, *lire :* Ils sont.

Page 138. — La phrase : « son peuple maudira bientôt ce voleur de couronne », rappelle de fort près le vers de Barbier (*Iambes : l'Idole*) :

Napoléon n'est plus, ce voleur de couronne.

Page 152, bibliographie des *Pauvres Saltimbanques* et des *Esquisses parisiennes : Le Turban de Mlle Mars* et *Mme Dorval à Saint-Marcel* furent réimprimés dans LE BOULEVARD (15 mars et 12 avril 1863). *L'Armoire* parut dans le même journal (4 janvier 1863). *Eudore Cléaz* parut en plaquette, chez Lemerre, en 1870.

Page 195, *au lieu de :*

Un pompier dont le nez servait de point d'appui,

lire :

Un pompier dont le dos servait de point d'appui.

Page 198, *au lieu de :* les ouvriers de son usine, *lire :* les ouvriers de ton usine.

Page 200, note 2, *au lieu de :* la lettre de félicitation annoncée, *lire :* la lettre de félicitation adressée.

Page 207, *au lieu de :* à vingt ânes pareils, *lire :* à vingt ânes pareil.

Page 212, bibliographie des *Exilés*, ajouter à la liste des journaux qui publièrent pour la première fois certains de ces poèmes : LE BOULEVARD, dans lequel parurent : *les Torts du Cygne* (1er décembre 1861), *la Belle Aude* (8 juin 1862), *les Loups* (16 novembre), *le Sanglier* (7 décembre), *la Mort de l'Amour* (28 décembre), *Hésiode* (11 janvier 1863), *la Fleur de Sang* (1er février), *l'Antre* (22 février), *la Rose*, *Hermaphrodite* (5 avril), *Roland* (12 avril), *le Pantin de la petite Jeanne* (26 avril, daté du 18-19 avril), *Hélène* (14 juin 1863 ; c'est le dernier numéro du journal : on y donne à entendre que LE BOULEVARD est contraint de cesser sa publication parce que le gouvernement le trouve trop libéral).

Page 217.— En 1863, dans *la Comédie Française racontée par un témoin de ses fautes*, Banville avait protesté contre le privilège de la Comédie Française qui interdisait aux autres théâtres de représenter les pièces du répertoire classique : « La Comédie reçoit par an une somme énorme afin que la Porte-Saint-Martin, l'Ambigu, le Gymnase et le Vaudeville n'aient pas le droit de jouer Corneille et Molière... Ainsi il est certain que M. Marc Fournier ayant sollicité la permission de représenter *Britannicus* avec un luxe de mise en scène pareil à celui qu'il avait déployé dans *l'Orestie*, on la lui refusa énergiquement, grâce aux démarches faites par la Comédie, de peur que Racine ne fût déshonoré. »

Ibid. — En 1866, Banville composa pour la représentation gratuite du 15 août à la Comédie Française un à-propos intitulé : *La Fête de la France*, qui fut récité par Mlle Favart et imprimé dans L'ETENDARD du 16-17 août. Cette pièce est loin d'offrir autant d'intérêt que *Nice française*.

Page 258, note 1, au lieu de : *de sacra poese Graecorum*, lire : *de sacra poesi Graecorum*.

Page 259, *au lieu de :* si nous y consentons, *lire :* si nous y consentions.

Page 283, bibliographie des *Ballades joyeuses :* Elles ne parurent pas pour la première fois dans LE PARNASSE, mais bien dans LE BOULEVARD, par groupes de cinq ou six :

1° 5 janvier 1862 : *Regrets pour l'an 1830*, *les Belles Châlonnaises*, *En l'honneur de sa mie*, *Seconde Ballade en l'honneur de sa mie* (intitulée depuis *Ballade pour une amoureuse*), *la Fidélité à la poésie ;*

2° 19 janvier : *A la gloire du lys*, *la Gentille façon de Rose*, *Pour sa Commère*, *En l'honneur des Pucelles*, *En l'honneur de la Poésie dédaignée*, *Aux Enfants perdus ;*

3° 23 février : *Pour la Servante du cabaret, A sa Mie* (intitulée depuis : *Pour une aux cheveux dorés*), *Pour trois Sœurs qui sont ses amies, Sur les Hôtes mystérieux de la forêt, Pour annoncer le printemps, En quittant le Havre de Grâce.*

Dans LE BOULEVARD également (16 mars 1862) parut *Chez Bignon*, églogue pour servir de légende au *Monselet* d'Etienne Carjat (caricature insérée dans le même numéro).

Page 361, bibliographie : *Le Baiser* a paru dans la REVUE ILLUSTRÉE du 15 mai 1888 avec, à chaque page, un dessin de M. G. Rochegrosse. La couverture de cette livraison est consacrée à Coquelin cadet en Pierrot.

Table

Avant-Propos VII
Liste des Abréviations employées dans les Références XII

PREMIÈRE PARTIE

Banville avant 1867

INTRODUCTION

La Famille et la Jeunesse de Banville

Moulins décrit par Banville. — Origines normandes. — « Le vieux pont de granit bâti par mon aïeul. » — Un épisode de la Terreur à Moulins. — Le père de Banville. — Garde nationale et réfugiés polonais.
Les Denozier : une famille prospère. — Etienne Denozier et ses farces. — Jean-Baptiste Huet raconté par son petit-fils. — Légende et réalité. — Autre épisode de la Révolution dans le Bourbonnais. — L'éducation de Zélie Huet.
Le grand jardin de la rue de Bourgogne et la pension Sabatier. — Banville démenti par lui-même. — Pourquoi n'a-t-il parlé qu'avec amertume de ses années de collège ? — Banville étudiant en droit. — Premières poésies.
Les jeunes poètes de 1840. — Déclin du romantisme. — Renaissance des classiques et de la Pléiade. — Haine du bourgeois. — Le peuple, le socialisme et les artistes. — Fantaisie et amour de la mystification 3

CHAPITRE PREMIER

Les Œuvres de Jeunesse

I. — *LES CARIATIDES.* — La fantaisie de Banville. — Les rondeaux *A Climène.* — La préface de 1842. — Epigrammes contre Scribe et profession de foi romantique. — *La Voie lactée.*
Poésie personnelle et amoureuse. — Le premier amour de Banville. — Les *Amours d'Yseult.* — *Les Baisers de Pierre.* — *Le Songe d'hiver.* — Conception pessimiste du rôle du poète.
Succès des *Cariatides.* — Jugement de Baudelaire. — Imitations de Hugo, de Musset. — Obscurités et faiblesses. — Originalité des *Cariatides.* — Le poète joyeux, le musicien. — Etude rythmique du *Songe d'hiver* 45

II. — *LES STALACTITES.* — Jugement de Baudelaire sur ce recueil. — Une phrase de la préface. — Caractère nouveau du livre. — Les chansons populaires. — Le vers de treize syllabes et la rime mixte. — Nouvelles sources d'inspiration : la Pléiade ; Banville l'a-t-il imitée déjà dans *les Cariatides* ? — Imitation de Heine. — Choix nouveau des sujets. — Conclusion du livre ; qu'elle n'est pas une adhésion sans réserve à la doctrine de « l'art pour l'art ».
Succès du livre. — Articles de Ch. de Mazade et de Sainte-Beuve. — Banville jugé par lui-même ; comment il a corrigé *les Stalactites.* — Intérêt de ce recueil : il marque un progrès sur *les Cariatides*, mais il ne fait connaître qu'un aspect du talent de Banville 74

III. — *LE SANG DE LA COUPE.* — Poèmes antiques : *Le Jugement de Pâris.* — Mélange du lyrisme et du drame. — Les rythmes et leur emploi. — Imitations d'Ovide, d'Euripide et d'Homère.
Poèmes philosophiques : *La Malédiction de Cypris.* — Influence de H. Heine. — Causes d'infériorité de cette pièce. — *Les Souffrances de l'artiste.* — Emploi symbolique des mythes grecs. — Que son génie est une consolation pour l'artiste. — Conclusion joyeuse du recueil.
Les à-propos. — *La Muse héroïque* et la Réponse de Racine à Th. Corneille. — Que Banville a jugé Corneille et Molière en romantique. — *La Gloire de Molière.* — Succès médiocre du *Sang de la Coupe.* — Quelles en sont les causes ? 98

CHAPITRE II

Le Poète funambulesque

I. — LES FEUILLETONS. — Banville à LA SILHOUETTE. — Portrait du « jeune Bêta ». — Faut-il lui attribuer tous les vers publiés dans ce journal ? — L'Opéra et l'Ecole du Bon Sens. — Médiocrité des satires de LA SILHOUETTE.
Révolution de 1848. — LE PAMPHLET et le gouvernement provisoire. — Les journées de Juin ; Banville et le bourgeois. — Que ses griefs contre le bourgeois sont plutôt d'ordre moral que d'ordre artistique. — Les feuilletons du CORSAIRE et le *Festin des Titans.*
Les feuilletons du DIX DÉCEMBRE et du POUVOIR : vaudevilles politiques, Scribe, Ponsard, Augier. — Réaction contre le romantisme. — Nécessité d'un retour à l'art classique. — Tentative pour concilier le culte de la Beauté matérielle avec la religion chrétienne. — Le *Credo* de Don Juan. — Banville quitte LE POUVOIR 129

II. — BANVILLE AU *PARIS* ET AU *FIGARO.* — Le PARIS du comte de Villedeuil. — Banville n'y joue qu'un rôle assez effacé. — Ses hésitations. — *Les Pauvres Saltimbanques.* — Banville prosateur : une phrase du *Voyage de la Fantaisie.*
Les *Odelettes.* — Un article de Louis Ulbach. — Que les *Odelettes* sont de simples « études poétiques ». — Le rythme, l'enjambement, l'allitération dans les *Odelettes ;* influence de *Joseph Delorme.* — L'épithète lyrique ; la transfiguration lyrique.
Les *Esquisses parisiennes.* — Banville créateur de mythes modernes. — Que les *Esquisses* rattachent *les Cariatides* aux *Exilés.* — La *Vieille Funambule* et la retraite de Mme Saqui. — La Fille ; que les *Esquisses* accusent une tendance fort nette à la satire sociale, qui explique son animosité contre Janin et la condamnation qui termina leur querelle 152

III. — LES *ODES FUNAMBULESQUES*. — *La Corde roide* et *le Saut du tremplin*. — Poèmes fantaisistes et poèmes satiriques. — Influence d'Henri Heine et de Rabelais.— Le Bourgeois; médiocrité intellectuelle et morale. — La Fille.
Le comique des *Odes funambulesques*. — Paulin Lymairac. — En quoi consiste la « nouvelle langue comique versifiée ». — La rime riche et la parodie.
Les allusions satiriques. — *Les Folies nouvelles*, *le Mirecourt*, *V*** le baigneur*. — Que les *Odes funambulesques* sont à l'origine un livre manifestement hostile à l'empire. — Comment et pourquoi la seconde édition est-elle moins agressive ? — Querelle avec Sarcey. — Autres additions. — Que Banville a contribué lui-même à faire mal juger son œuvre..... 178

CHAPITRE III

« Les Exilés »

I. — LA POÉTIQUE DES *EXILÉS*. — Banville de 1857 à 1867. — *La Mer de Nice*. — Banville et l'empire. — *Nice française*. — La REVUE FANTAISISTE. — Nouvelles déceptions; qu'elles ont influé sur l'esprit des *Exilés*. — Mme Rochegrosse.
L'édition de 1857 et l'édition de 1874 ; *les Torts du Cygne* et *l'Exil des Dieux*. — Imitation de Heine et de V. de Laprade. — *Les Exilés* et *le Salon* de 1861. — Les dieux grecs et l'actualité dans *les Exilés*.
Penthésilée et *Dioné ;* comment Banville traduit Quintus de Smyrne et Homère. — *L'Education de l'Amour* et Ronsard. — *Les Loups*. — Les dangers de la manière flamboyante : *Roland* et *la Belle Aude*. — Faiblesse de la poésie amoureuse dans *les Exilés* : les *Améthystes*, *le Cher Fantôme*.
La véritable poésie personnelle : *les Roses de Noël*. — Oraisons funèbres de poètes ou d'artistes..... 211

II. — LANGUE ET VERSIFICATION DES *EXILÉS*. — Archaïsmes et néologismes. — Prudence de Banville dans leur emploi. — Le style ; influence de Victor Hugo ; influence de la poésie grecque.
La rime. — Calculs de M. Grein. — Insuffisance des statistiques. — Les rimes faibles dans *les Exilés*. — Opinion véritable de Banville sur la rime. — Que les rimes faibles sont parfois accidentelles, parfois voulues chez lui.— *Hésiode* et *la Cithare*.
Rôle de l'allitération. — Le rythme. — Les alexandrins ternaires dans *les Exilés*. — Ternaires isolés ou groupés en systèmes. — L'enjambement, son rôle. — L'accent sur la cinquième et sur la septième syllabe.— Que la versification de Banville est intermédiaire entre celle des Parnassiens et celle des Décadents..... 249

DEUXIÈME PARTIE

Banville après 1867

CHAPITRE IV

La seconde Manière funambulesque

I. — *BALLADES JOYEUSES*, *RIMES DORÉES*, *OCCIDENTALES*. — Dans quel ordre faut-il étudier les recueils postérieurs aux *Exilés* ? — Les *Trente-six Ballades joyeuses*. — Que le titre en est justifié, mais que l'humeur de Banville s'assombrit entre 1861 et 1869. — Qu'il imite Villon en apparence, mais Rabelais en réalité. — Causes de l'infériorité du livre.

Les *Rimes dorées*. — Etudes de types populaires. — Caractère nouveau de l'inspiration de Banville.— Hostilité contre la société.— Que sa poésie ne devient pas, à la fin de l'empire, plus amère, mais plus militante.

Les *Occidentales*. — Banville républicain. — Ses rapports antérieurs avec l'empire. — Les réformes de 1868 et l'opposition libérale. — Les ultramontains. — Opinions de Banville sur l'Inquisition et le concile du Vatican. — La loi militaire du maréchal Niel ; que Banville était excusable en la combattant. — Les travaux d'Haussmann et l'opinion. — Attaques de Banville ; spéculateurs et « cocottes » ; l'opérette ; *le Petit Crevé*. — Jugement d'ensemble sur la polémique des *Occidentales*. — Que le ton n'est pas celui des premières *Odes funambulesques* et que les procédés sont très différents. — Pourquoi la supériorité des *Occidentales* n'apparaît pas clairement..... 283

II. — LES *IDYLLES PRUSSIENNES*. — Qu'elles ne représentent pas un « accident » dans l'œuvre de Banville. — Rapports avec les *Odes funambulesques* et *les Exilés*.

Que les *Idylles prussiennes* visent exclusivement la Prusse, et plus particulièrement Guillaume, Moltke et Bismark. — Le Prussien est pour Banville un aspect odieux du Bourgeois.

Les assiégés. — Les « folastreries » du Siège. — *L'Ane*, *Un vieux Monarque*. — L'hellénisme et les figures mythiques dans les *Idylles prussiennes*.

La revanche. — Comment l'a conçue Banville. — *Socrate et sa Femme* épilogue des *Idylles prussiennes*. — Protestations contre Renan. — Pourquoi les *Idylles prussiennes* ne pouvaient-elles avoir qu'une influence médiocre..... 308

CHAPITRE V

Le Théâtre de Banville

I. — LES FEUILLETONS DU *NATIONAL*. — Qu'il ne faut pas les séparer du théâtre de Banville. — Que feuilletons et comédies sont des œuvres de polémique.

Principes généraux de l'esthétique dramatique de Banville : humanité, respect de la tradition, modernité. — Condamnation de la comédie d'intrigue, du mélodrame, de la comédie réaliste, du drame historique. — La « pièce morale ». — La décoration. — Qu'il n'y a de vérité au théâtre que dans la légende.

La tradition. — Nécessité de la bouffonnerie et du costume. — Scapin et Tricoche. — Le lyrisme. — Que la comédie doit s'adresser au peuple.

La modernité. — Que les progrès de la machinerie ne sont pas des progrès de l'art dramatique et qu'ils entravent au contraire ces progrès. — Que, malgré les apparences, Banville songe à d'autres progrès que ceux de la versification.

Valeur des feuilletons. — Métaphysique et sens pratique. — Retour à la poétique du drame classique..... 335

II. — LES SUJETS ET LES SOURCES. — Trois catégories parmi les comédies de Banville. — Comédies antiques. — Pourquoi forment-elles, à elles seules, la moitié de son théâtre ? — *La Pomme* intermédiaire entre les comédies antiques et les comédies fantaisistes.

Emprunts à la comédie italienne. — Pourquoi sont-ils relativement rares ? — Pauvreté de cette source. — Immoralité profonde des personnages. — *Les Fourberies de Nérine* et *le Beau Léandre*. — Banville et Molière.

Comédies modernes. — Pourquoi Banville choisit-il des héros obscurs ? — Qu'il ne contredit pas en cela sa théorie. — Histoires d'inconnus composées d'éléments connus. — La fable de *Florise*.

L'imitation chez Banville. — *Socrate et sa Femme* et les *Mémorables*. — *La Perle*, emprunts à Shakespeare et à Plutarque. — *Diane au bois* et la vie églogue de Virgile. — *Déidamia* et l'*Achilléide* de Stace. — Nature et utilité de ces imitations 360

III. — LA MISE EN ŒUVRE. — La modernité. — *Le Feuilleton d'Aristophane*. — L'actualité dans *la Pomme*, dans *Déidamia*, dans *Socrate et sa Femme*. — Banville et l'érudition moderne. — *Gringoire* et l'édition de Gringore par Ch. d'Héricault. — Gringoire tient à la fois de Gringore et de Villon. — *Le Forgeron* et les mythologues. — Influence de Wagner et de H. Heine.

Philosophie du théâtre de Banville. — Faiblesse de l'homme, misère des êtres supérieurs. — *Florise* équivalent dramatique des *Exilés*.

Injustice de la critique pour ces comédies. — La rime riche et le comique rimé. — Que le théâtre de Banville n'est pas scénique, et que le public moderne est trop peu cultivé pour le comprendre. — Que ce théâtre est peu accessible au peuple 391

CHAPITRE VI

L'Œuvre en prose et les derniers Vers

I. — LE *PETIT TRAITÉ DE POÉSIE FRANÇAISE*. — Qu'il était à l'origine un ouvrage scolaire, un livre de vulgarisation. — Analyse du *Petit Traité*. — Que tout l'intérêt en est concentré en quelques pages.

Définition de la poésie. — Conclusions qu'en tire Banville ; insuffisance de son développement. — Absence regrettable d'une théorie sérieuse du rythme et de la rime. — Que Banville ne confond pas la rime riche et la rime juste. — Que la rigueur excessive de ses prescriptions tient au caractère scolaire du livre.

Théorie de la strophe. — Les « curiosités poétiques » et les poèmes à forme fixe. — La seconde édition du *Petit Traité ;* attaques contre les symbolistes. — Inconséquences et timidités de l'ouvrage 421

II. — LES *SCÈNES DE LA VIE* ET LES *PETITES ÉTUDES*. — Pauvreté de la forme et du fond. — Ses causes. — Tristesse de Banville dans les années qui suivirent la guerre. — Maupassant a-t-il fait le portrait de Banville dans *Bel-Ami* ? — Le GIL BLAS ; que Banville y travaille pour le bourgeois.

La théorie du conte. — Sa faiblesse. — La poétique des *Exilés* se retrouve dans les *Contes*.— Insuffisance du talent de Banville pour ressusciter vraiment le conte.

L'élément satirique et les *Odes funambulesques*. — Situation nouvelle du bourgeois. — Son incapacité politique. — Le bourgeois et l'artiste. — La littérature bourgeoise ; naturalisme et satanisme.

L'immoralité bourgeoise. — Le commerce. — La famille. — Mépris de la femme. — La fille produit et fléau de la société bourgeoise. — Les idées politiques de Banville d'après les *Contes* 443

III. — LES DERNIERS RECUEILS. — *Sonnailles et Clochettes*. — Pauvreté de ces chroniques : le temps, la mode, les faits divers. — Croquis et tableaux de genre.

Retour à la poétique des *Stalactites*. — Les *Chansons sur des airs connus*. — Rythmes nouveaux.

La philosophie des derniers recueils. — Miséreux et prostituées. — Des mythes en plein boulevard. — L'enfant. — La vraie sagesse dans l'action. — *Marcelle Rabe* 472

Conclusion

Jugements sur Banville au lendemain de sa mort. — Causes de l'injustice de la critique. — Que Banville a subi le sort de presque tous les poètes. — Qu'il eut de nombreux ennemis et n'eut pas de partisans ni de disciples à proprement parler. — Que les gens et les mœurs attaqués par lui persistent encore. — Tort que lui ont causé ses dernières œuvres.

Sa théorie de l'inspiration. — Que l'humilité est le premier devoir du poète. — Que par suite Banville s'est interdit de formuler *ex cathedra* les principes de sa poétique.

Tempérament et théories de Banville. — Son origine normande et bourbonnaise. — Grande aptitude d'assimilation. — Qu'il procède un peu de tous les romantiques. — Que doit-il à son éducation ? — Dans quelles conditions débute-t-il ? — Quelles attitudes a-t-il eues en face de la société bourgeoise ? — Les deux parties de son œuvre. Dans quel rapport sont-elles ?

L'imagination de Banville. — Amour de la couleur. — Les Dieux grecs ; comment les a-t-il représentés ? comment peut-on concilier son paganisme et son catholicisme déclaré ? — L'optimisme de Banville ; qu'il n'est pas fait de l'ignorance du mal. — Haute idée du rôle de l'artiste. — Que la poésie contemporaine procède bien souvent de Banville et que le désaccord sur la question de la rime résulte surtout d'un malentendu, créé, en partie, par Banville même. 495

ERRATA ET ADDENDA 519

---

879 4

MOULINS, IMPRIMERIE CRÉPIN-LEBLOND

152

Université BIBLIOTHÈQUE

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

MAR 8 1971

MAR 14 1971

86-04-15

MAR 21 1986

24 MAR '86

08 NOV. 1992

02 NOV. 1992

02 NOV. 1992

a39003 002469145b

CE

CE PQ 2188
.F83 1912
COO FUCHS, MAX. THEODORE DE
ACC# 1219982